

Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos
Luis Landero, Guillermo Carnero e Irene Zoe Alameda

Creación
Felipe Benítez Reyes y Miguel García Posada

Semblanza
Mario Benedetti y Daniel Viglietti

Entrevista con
Enrique Vila-Matas

Ilustraciones de Diego Jordán

Agencia Española de Cooperación Internacional



688
octubre 2007

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Leire Pajín

Secretario General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
Juan Pablo De Laiglesia

Director General de Relaciones Culturales y Científicas
Alfons Martinell

Subdirectora General de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Mercedes de Castro

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11/13. Subscripciones: 91 583 83 96
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **Maximiliano Jurado**
Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-07-006-X
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en internet: www.aeci.es

688 Índice

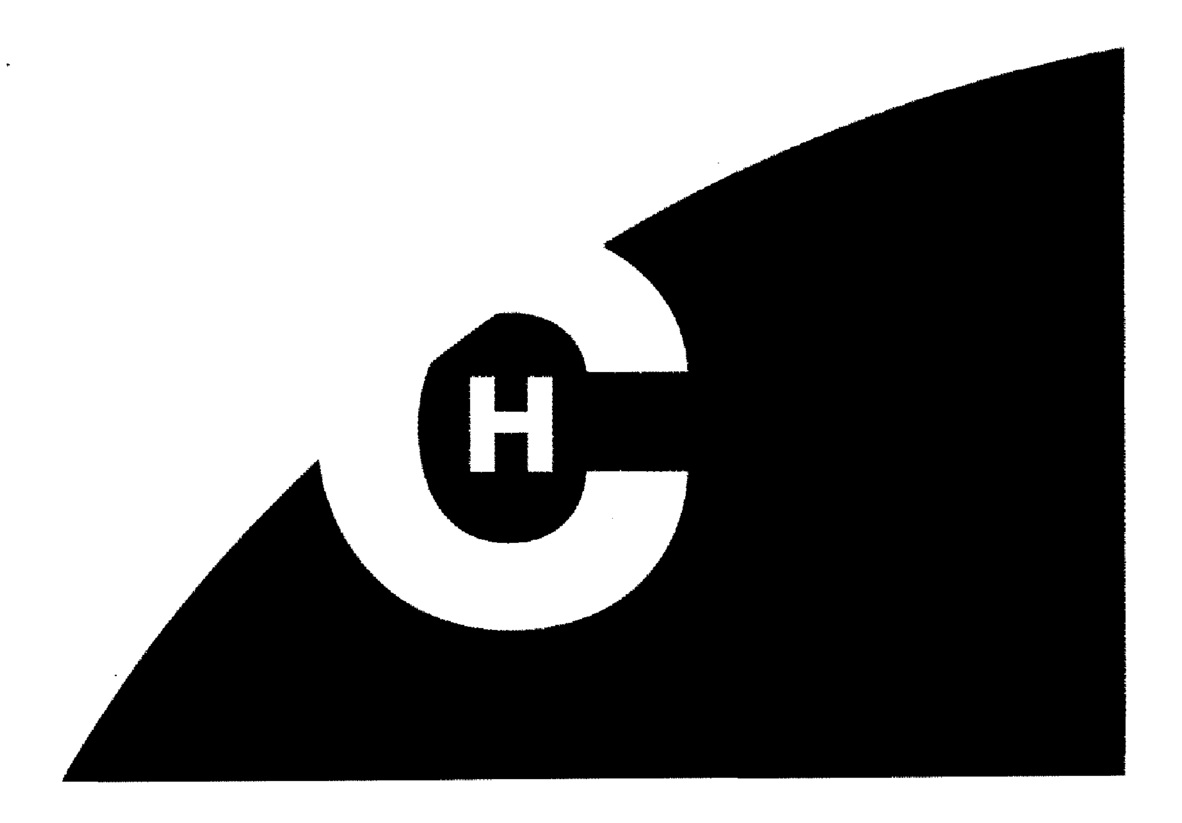
Editorial

Benjamín Prado

Hacer política es elegir una mirada y, sin duda, el buen gobernante es aquel que sabe buscar el lugar de los problemas, ver cuáles son las necesidades reales de los ciudadanos y encontrarles una solución, o al menos un alivio. La política cultural también tiene entre sus retos el de ser capaz de distinguir y escoger, tratar de no equivocarse dándole importancia a lo que carece de ella porque es intrascendente o es mentira y, por el contrario, negándosela a lo que sí tiene valor porque es sustancial, o es hermoso, o es necesario, o es distinto.

De la trascendencia de los pequeños detalles habla el artículo de Luis Landero con que se abre este número de *Cuadernos Hispanoamericanos,* y en la intensa entrevista con la que casi se cierra, Enrique Vila-Matas se queja ácidamente del deslumbramiento que muchos parecen sentir ante cualquier medianía norteamericana mientras que no muestran apenas interés «por la vigorosa literatura hispanoamericana de ahora.»

Es una frase que conviene tener presente, entre otros motivos porque va cargada con dos palabras que demuestran el calibre del error: «vigorosa» y «ahora».



En esta parte del mundo es obvio que vivimos en continuo peligro de colonización, al borde se ser convertidos en provincias del imperio a medida que los inventores de la globalización y el pensamiento único se van incautando de nuestros gustos, nuestras costumbres y nuestra cultura.

El contagio nunca es malo, la mezcla o la suma tampoco, pero la suplantación de un paisaje o un lenguaje por otro suele acabar mal, con el más débil disuelto en el más fuerte y, al final, borrado del mapa.

Viendo el modo en que nuestro idioma es asaltado cada día por barbarismos de toda clase y la manera en que la literatura escrita en español parece tener que estar peleando incesantemente por hacerse notar entre la legión de *best-sellers* internacionales que muchas editoriales publicitan hasta la extenuación, hay que recordar siempre que si una de las metas de toda política cultural inteligente es descubrir, la otra es conservar: defendernos de la uniformidad y, por supuesto, no dejarse eclipsar.

Ojalá que los lectores de *Cuadernos Hispanoamericanos* consideren que las páginas de esta revista, que quiere ser el puerto de salida y llegada de la cultura efectivamente vigorosa que existe ahora mismo en toda Iberoamérica, es una forma de estar alerta ante el peligro del que habla Vila-Matas y un modo de enfrentarse a él. En el fondo, no es tan difícil: hacer una revista sólo consiste en seguir las luces encendidas.




El oficio
de escribir



La sombrilla de Emma

Luis Landero

EL AUTOR DE *HOY, JUPITER* SE ADENTRA EN SU TALLER DE ESCRITOR Y DE LECTOR.

Yo amo profundamente los detalles en la literatura. No el detalle aislado y un tanto gratuito (el brillo de una frase, o la mera ingeniosidad), sino el detalle capaz de crear un personaje, o una atmósfera, o de atrapar algún matiz insólito del alma o de la realidad exterior, el detalle narrativamente potente, significativo, de esos que leemos varias veces (o quizá sólo una vez) y ya no olvidamos nunca. ¿Qué queda de las lecturas al cabo de los años? ¿Qué queda de nuestro propio pasado? A veces, pequeños detalles que en su momento no parecían llamados a perpetuarse, pero que la memoria ha escogido entre otros muchos aparentemente más importantes por la secreta capacidad que tienen para sugerir y preservar nuestras vivencias de los estragos del olvido. La memoria es a menudo nuestro pasado convertido en poesía.

Alguna vez he pensado en escribir un libro con los mejores despojos de mi naufragio de lector. Elijamos uno al azar. Emma está en el umbral de su casa y lleva una sombrilla porque la nieve se está fundiendo con los primeros días primaverales y caen gotitas del alero. La sombrilla es de seda tornasolada, y «al ser traspasada por el sol, iluminaba con reflejos movedizos la blanca tez de su rostro. Y ella sonreía allí debajo, al amparo de aquella tibieza; se oían caer una a una las gotas sobre el tenso moaré». Eso es todo. Bien mirado, el narrador no nos dice apenas nada sobre Emma, pero nos está sugiriendo todo. Estamos en el segundo capítulo de *Madame Bovary* y apenas sabemos nada sobre ella, sólo unas brevísimas pinceladas dispersas en tres o cuatro páginas. Que tiene las uñas pálidas, que su tipo parece un tanto desgarbado, que sus

ojos son castaños pero parecen negros bajo la umbría de las pestañas, el cuello esbelto, el pelo negro y espeso dividido en dos crenchas lisas, los pómulos sonrosados, los pies menuditos... Nada más. Y ahora está bajo la sombrilla. Vemos la luz filtrada por la seda. En mi viejo libro hay una nota al margen: «Luz delicada de oro viejo, luz dorada de crepúsculo o de libro miniado». Pero, en cualquier caso, ésa es la luz que ha elegido Flaubert para que Charles se enamore de Emma, para que nosotros veamos cómo y por qué Charles descubre el amor. Oímos también caer y estamparse las gotas heladas sobre la seda tensa, sentimos como algo físico la atmósfera tibia de intimidad que se crea bajo la sombrilla, como un refugio contra la cruda realidad de afuera. Casi como una promesa de la acogedora calidez del hogar. Y, como para sí misma, Emma sonríe.

Definitivamente, Charles se ha enamorado. El narrador no lo dice, pero nosotros lo sabemos. Lo sabíamos incluso antes, en la página anterior, ayer mismo, cuando en la primera visita a la granja, y en el momento en que se dispone a marcharse, a Charles se le cae la fusta entre unos sacos de trigo y los dos, él y Emma, se inclinan a la vez a buscarla y sin querer sus cuerpos se rozan un momento. «Ella se incorporó muy colorada y le miró por encima del hombro al tiempo que le alargaba la fusta». Eso es todo lo que nos cuenta Flaubert. ¿Todo? No. El párrafo siguiente comienza así: «En vez de volver a la granja a los tres días, como había quedado convenido, volvió al día siguiente...». No es necesario decir más. Ya sabemos por qué.

Desde la primera vez que la leí, esa escena me ha acompañado durante muchos años. Veo la luz tamizada y tornasolada por la seda, miro a Emma –su piel dorada, su sonrisa, sus labios carnosos que tanto gusta de mordisquearse, su pelo tan negro–, siento el refugio tibio bajo la sombrilla, y oigo las gotas, una a una, cayendo del alero. Hay una nota al margen: «Esas gotitas son el latido del corazón de Charles. Es la banda sonora de la escena. La música terrible del amor». Y en letra roja: «Charles c´est moi». He ahí los maravillosos poderes estéticos de los detalles, de los «divinos detalles» que decía Nabokov ©

La era Gates y la reinvención del lenguaje

Irene Zoe Alameda

Imagínalo. El hombre del siglo XIX con sus caballos, sus perros, sus coches, sus lentos desplazamientos. Luego, en el siglo XX, acelera la cámara. Los libros, más breves, condensaciones. Resúmenes. Todo se reduce a la anécdota, al final brusco. (...) Los clásicos reducidos a una emisión radiofónica de quince minutos. Después, vueltos a reducir para llenar una lectura de dos minutos. Por fin, convertidos en diez o doce líneas en un diccionario. Claro está, exagero. Los diccionarios únicamente servían para buscar referencias. Pero eran muchos los que sólo sabían de Hamlet (...) lo que había en una condensación de una página en un libro. (...) Salir de la guardería infantil para ir a la Universidad y regresar a la guardería. Esa ha sido la formación intelectual durante los últimos cinco siglos o más[1].

¿Una nueva generación de escritores?

Cada 5 ó 10 años, los medios seleccionan a unos cuantos jóvenes autores que se estrenan en el mundo editorial, y de ellos dicen cosas tales como que «piden paso», y que tienen «un planteamiento revolucionario»[2]. El perfil que se suele dar de cada nueva generación viene a calcar la caracterización del

---

[1] R. Bradbury, *Fahrenheit 451*, Barcelona, Random House Mondadori, 2006: 64-5.
[2] Nuria Azancot, «La generación Nocilla y el afterpop piden paso», en: http://www.elcultural.es/HTML/20070719/Letras/Letras21006.asp

grupo de autores precedentes (5 ó 10 años más viejos que estos primerizos).

En el caso español, cabría preguntarse si en efecto las obras de la generación de autores nacidos en torno a 1970 reúnen particularidades que les diferencien de forma inequívoca de las de quienes nacieron en los 50 y 60. Da la impresión de que, en efecto, algo realmente novedoso se está gestando en la imaginación de los jóvenes creadores. Sus excéntricos enfoques, sus ingeniosas técnicas narrativas y sus originales re-versiones de la realidad son elementos en su escritura que hacen de las nuevas propuestas un campo de experimentación que posibilitará nuevas formas literarias.

Para hacerse una idea de las características que agrupan a la nueva generación creativa, se puede echar un vistazo a una serie de hechos que han tenido lugar en los últimos 3 años:

- En 2004 la editorial Seix Barral publicó *Sueños itinerantes*, la primera novela de quien aquí escribe. La novela fue elogiada por la mayoría de la crítica, aunque en alguna ocasión fue acusada de postmoderna, banal y deconstruccionista[3]. Sin embargo, en esta novela la coherencia de la voz narrativa requería la mezcla de registros literarios, la inclusión de iconos, signos matemáticos y musicales, así como de variados juegos gráficos. La novela, que registra el proceso mental de un personaje con formación científica, demuestra que es posible conformar una historia sin la intermediación del narrador; en ese sentido es el lector quien mediante su particular lectura debe convertirse en el narrador de los textos que está leyendo. La novela (y de esto ningún crítico llegó a percatarse) consigue este resultado no sólo con el empleo de las mencionadas herramientas gráfico-lingüísticas, sino también con el uso exclusivo del tiempo presente verbal, y la hiperpresencia del diálogo (aunque sólo aquel que procesa la mente del personaje).

---

[3] Véase la reseña que publicó Care Santos en El Cultural de *El Mundo* (14-20 octubre 2004): http://www.irenezoealameda.com/prensa4.htm

- En 2005, el trío autodenominado *Imparables,* compuesto por *Héctor* Bofill, Sebastià Alzamora y Manuel Forcano publicó una libro titulado *Dogmàtica Imparable: Abandoneu tota esperança* (L'Esfera dels Llibres), que reúne 3 textos (alguno se acerca al tono del manifiesto) y una conversación entre los tres autores. En él se leen frases como esta: «Nosotros no aceptamos pacíficamente que llegue la destrucción, sino que vamos a abrazarla, y (...) celebramos el camino de riesgos hacia ella»[4].
- En el suplemento de *La Vanguardia, Cultura/s,* el escritor y crítico Jordi Carrión publicó un texto titulado «I+D. Narradores para el siglo XXI», donde se leía que la aparición de nuevos autores:

  > puso sobre la mesa un impulso generacional –el de los nacidos en los 70 que no ven la lengua literaria como una herramienta, sino como un problema– que ponía de manifiesto que el modo de narrar en el siglo XXI no podía ser ya el mismo que el del siglo recién caducado[5].

- En 2006 el poeta y ensayista Vicente Luis Mora publicó *Pangea: Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (Fundación Fernando Lara). La palabra «pangea» es el neologismo que inventa para denominar un:

  > mundo nuevo, diferente del real, al que accedemos cuando utilizamos nuevas tecnologías de la información y la comunicación (...) ciberespacio, es decir, de la suma de varias tecnologías concretas: Internet, la realidad, la blogosfera, los videojuegos, los interfaces de los ordenadores y un largo etcétera[6].

  No en vano, uno de sus poemarios se titula *Mester de Cibervía* (Pre-textos, 2000)[7], y desde hace años alimenta de

---

[4] Manuel Forcano, citado por Manuel Castaño en «Nihilismo de sofá», El Periódico, Libros, 7-07-05: 9.

[5] Citado por Azancot (*art. cit.*)

[6] Citado por Javier Delgado en su blog (http://ulises.blogia.com/2006/102602—pangea-un-interesante-libro-sobre-internet-blogs-y-comunicacion.php))

[7] Es frecuente que entre los intentos de los autores por buscar estrategias más expresivas, no se logre calibrar el impacto de los *ingredientes* sobre los pro-

lúcidas reflexiones su blog[8], donde «intenta una lectura crítica de literatura –y otras cosas– alternativa a la común: buscamos una crítica para el siglo 21 *en tiempo real*». Su crítica se centra en los autores que él denomina «posmodernos», entre los que él se incluye.

- En enero de 2007 el crítico José María Pozuelo Yvancos publicó *en ABC De las Artes y las Letras* una elogiosa reseña de la novela *Nocilla dream* (Candaya, 2006), titulada «Llega la estética del blog», en la que escribía que el autor de la novela, Agustín Fernández Mallo, aboga por:

  > llevar a la narrativa la 'pospoética' (...) o convulsionar el género narrativo y el lírico de la misma forma que la posmodernidad en sus diferentes formatos ha revolucionado la estética visual y narrativa de los formatos vecinos a la literatura, principalmente el cine y los videoclips (...) esta novela se estructura de la forma que tienen (...) [los] blogs[9].

  Fernández Mallo define *Nocilla dream* como «*docuficción*, cine y narrativa, un documento o una ficción con tintes de documental, pero muy poético»[10].
- A principios de 2007 apareció la novela multimedia *Tierra de Extracción* (en http://www.newmedios.com/tierra[11]), de autoría colectiva (han colaborado en ella varios artistas de

---

ductos que se ofrecen al lector. Por ejemplo, en ocasiones estos autores no parecen ser conscientes de las resonancias que sus bromas intencionadas causan en los lectores. Así, los títulos de las obras de Vicente Luis Mora, dan la impresión de ser parodias de sí mismos y alejan al lector de la seriedad (*cuasi* académica) que el contenido de las páginas de los poemarios (de gran calidad) requiere del lector.

8 http://vicenteluismora.bitacoras.com y http://vicenteluismora.blogspot.com respectivamente.

9 José María Pozuelo Yvancos, «Llega la estética del «Blog», en ABC De las Artes y las Letras, 6-01-07.

10 Citado por Nuria Azancot en http://www.elcultural.es/HTML/20070104/Letras/Letras19442.asp

11 A continuación se reproducen algunas instrucciones de su «manual de uso»: *Como toda obra interactiva, nada pasa si el lector no explora y abre puertas. En* Tierra de Extracción, *la interfaz es muy sencilla: recorre el cursor sobre la superficie de la pantalla y pincha donde la «flecha» se convierte en «mano». Todas las «páginas» tienen varias opciones. El itinerario de navegación lo decide el lector. Se puede hacer una lectura secuencial, según el orden impuesto por el autor, si*

distintas disciplinas durante 10 años). Las peculiaridades de esta novela, y sobre todo el modelo de experiencia de lectura que propone, la equiparan más con los videojuegos que con las obras literarias[12].

- En su libro *Afterpop, La literatura de la implosión mediática* (Berenice, 2007), Eloy Fernández Porta analiza los fenómenos derivados de la elevación de lo que durante los años 90 fue tildado de *subliteratura*, y concluye que los nuevos modos de expresión son la resaca dejada por el Pop. A propósito del término *afterpop*, Fernández Porta ha dicho:

  > algunos creen que somos *poppys*. No es cierto. Yo sólo soy un puto intelectual europeo que encontró la nueva vanguardia en la superación crítica del pop. Conozco bastante gente que piensa igual. Los verdaderos *poppys* son algunos de nuestros mayores, que creen estar en los bosques de Heidegger cuando de hecho habitan las praderas de Disney[13].

- En marzo de 2007 Eloy Fernández Porta coordinó en Barcelona el *Congreso de Narrativa Última NEO3*[14] (cuyo nombre resulta coincidente con el de una revista de tendencias), en el que se subrayó el relevo generacional en literatura, se facilitó un espacio de debate sobre escritura, nuevas tecnologías, pop, censura y nación, y se apostó por la transversalidad entre literatura, música, artes visuales y cine.
- Mucho más ortodoxo fue el *Encuentro de Nuevos Narradores*, titulado *XXI. Atlas Literario Español*. Celebrado en

---

avanzas con la flecha del margen derecho (como si pasaras las páginas de un libro).

Se puede romper este orden de dos maneras:

1) Desde el «mapa de navegación», donde cada palabra es un capítulo. Al mapa se puede llegar desde cualquier pantalla pinchando el botón rojo de la flecha circular (esquina inferior derecha).

2) Avanzando la lectura de la novela pinchando las flechas de los márgenes superior e inferior (las flechas aparecen cuando acercas el cursor hasta los bordes).

[12] Algunos artículos académicos al respecto están disponibles en:
http://www.cibersociedad.com/congres2006/gts/comunicacio.php?&id=178
http://www.campusred.net/intercampus/rod11.htm

[13] En Azancot, http://www.elcultural.es/HTML/20070719/Letras/Letras21006.asp

[14] Organizado por el Círculo Lateral, y financiado por la Entitat Autònoma de Difusió Cultural y Junta de Andalucía.

junio de 2007 en Sevilla y convocado por la editorial Seix Barral y la Fundación José Manuel Lara, gozó de una masiva asistencia de los medios, y lo que se dijo en las mesas redondas terminó siendo banalizado por la prensa. En una de ellas, el citado Jordi Carrión sostuvo que los autores de su edad son los primeros con conciencia de cambio tecnológico: «esa conciencia tecnológica es realmente nueva, diferencia nuestro momento histórico de los precedentes»[15].

A primera vista, declaraciones como la que hizo Jordi Carrión en el *Encuentro* de Sevilla pueden parecer cargadas de arrogancia, si no de provocación. Es obvio que el mundo ha pasado por diversos cambios tecnológicos, y tras cada innovación del sistema comunicativo los autores han respondido con propuestas desintegradoras, con un desapego de la realidad y con las consecuentes derivaciones expresivas. No obstante, todo lo referido incide en el hecho de que las nuevas tecnologías están dejando su huella en las formas literarias[16].

Paradigma analógico, paradigma digital

Hay que preguntarse qué efecto han producido las nuevas tecnologías en la población (en los países ricos, que accede a ellas),

[15] Azancot, http://www.elcultural.es/HTML/20070719/Letras/Letras21006.asp

[16] En cualquier caso, la experimentación con las formas y la reconsideración del concepto mismo de arte no sólo ocurren en el ámbito de las letras. Artistas plásticos tan diferentes como Kristian von Hornsleth y Karim Rashid explican sus creaciones con frases como esta: «cambiar el mundo es cambiar la naturaleza humana (...) La era digital lo ha cambiado todo» (frase del *Karim Manifiesto*, citada por Anatxu Zabalbeascoa en «La vida en rosa» (EPS, 11-3-07: 100). El punto 19 del *Manifiesto Futilista* de Hornsleth dice: «El *Futilismo* trata de generar sentido desde unas nuevas premisas. Consiste en una distinta aproximación al confuso sonido que producen en nosotros todas las cosas carentes de sentido; se podría hacer el esfuerzo de percibir el sinsentido como algo positivo, en virtud de las ingentes cantidades de posibles pensamientos positivos que lo que no se comprende puede generar. Por ejemplo, se podría intentar experimentar con el concepto de ruido, en vez de desecharlo». En http://www.hornsleth.com/template/t02.php?menuId=42&articleId=1 (la traducción es mía).

efecto que ha posibilitado un cambio en las formas de recepción y procesamiento de la información. Como en todas las revoluciones de índole supranacional (y esta es global), la respuesta en primera instancia se encuentra en la sociedad. A lo largo del siglo XX se avanzó hacia la plena alfabetización de Europa. La consecuencia en el siglo XXI es el masivo entrenamiento poblacional en la lectura (inconsciente y compulsiva, sobre todo a causa de la publicidad), lo cual ha operado una inversión en las premisas que relacionan pensamiento y escritura. Los autores se han percatado de que la escritura ha dejado de ser el reflejo del pensamiento, para pasar a ser el eco de un molde narrativo previo al que el nuevo texto puede aportar una variación o con el que se puede contraponer. También los lectores son conscientes de que muchos de los mensajes que leen o escuchan *les suenan* a algo de lo que han tenido noticia antes. El receptor de un texto, por tanto, ya no lee desde un pensamiento en blanco poblado de credulidad e interés, sino que lee escaneando información, consciente de que un gran porcentaje de la misma es redundante para él. Este hecho ha cambiado la naturaleza tanto de los lectores como de los escritores, que han pasado a convertirse en consumidores y en proveedores de lenguaje respectivamente.

Una consecuencia lógica e inmediata del fenómeno de la pericia lectora de los individuos del mundo desarrollado es que el referente ya no es el fonema (de la oralidad), sino la imagen visual de las palabras, por lo que necesariamente las grafías se han comenzado a apocopar. A nadie se le escapa que los avances en la comunicación escrita han sido un catalizador para los cambios alentados por la economía lingüística, pero el salto abismal que ha dado la ortodoxia ortográfica-gramática-sintáctica en apenas 10 años ha sido posible gracias al *entrenamiento en la lectura* que se acaba de exponer.

Todo parece indicar que al paradigma analógico que ha regido el arte hasta finales de los ochenta le ha sucedido el paradigma digital. ¿Qué quiere decir esto? El modelo intelectual *antiguo* era el que permitían las herramientas expresivas de entonces: el YO (sujeto creado) experimentaba la realidad, para después re-producirla a través del tamiz de su subjetividad. Ese acto artístico constituía un acto de re-creación, aunque el objetivo del arte era el de

la mimesis, por mucho que esta fuera precariamente imperfecta. Esa imperfección de la mimesis requería de los lectores un pacto de confianza (la suspensión del juicio), algo que cada vez cuesta más mantener al lector de obras antiguas.

El modelo posibilitado por la era digital es radicalmente distinto. Lo digital permite la grabación y re-transmisión exacta de lo que experimenta el yo, y lo hace en tiempo real. Esto es: el yo registra y transmite a su yo clónico[17]. El principio regidor del arte sigue siendo la mimesis, aunque esta se ha dotado de una significación nueva a la luz de la tecnología. La mimesis ha pasado a ser más literal, y la función del artista ha dejado de ser re-productora (en el sentido antiguo de hibridación con segundos actantes), para pasar a ser casi notarial del estado exacto de la realidad: «El artista es un productor de *directo*», dice José Luis Brea, y hoy por hoy la frase está cargada de verdad. Pronto el cine añadirá el sistema en 3D, y más adelante la reproducción de sensaciones olfativas en las proyecciones audiovisuales. Ese es el continuo afán del *nuevo* arte: imitar los sentidos para inducir el estímulo emocional en el lector.

Los esquemas de los dos modelos contrapuestos de escritura podrían ser los siguientes. En ellos se representa la relación que guarda el sujeto con su obra:

ANALÓGICO: YO ↔ RE-CREACIÓN DEL YO
DIGITAL: YO = YO

Cuando algunos autores de la nueva generación ridiculizan a los «tardomodernos»[18] (es así como llaman a quienes emulan a los *grandes maestros* del canon), no están poniendo en evidencia otra cosa que la coexistencia de los dos modelos de escritura, de los cuales el primero está inevitablemente condenado a la extinción.

---

[17] Para más información, véase el artículo de Ilia Galán, «Consecuencias estéticas de la igualdad absoluta entre original y copia de la imagen», *Actas de las III Jornadas sobre imagen, cultura y tecnología*, Universidad Carlos III de Madrid, 2005: 141-149.

[18] «los comerciales o tardomodernos (...) se aferran a los géneros y apuestan por la literatura convencional», en Azancot (http://www.elcultural.es/HTML/20070719/Letras/Letras21006.asp)

La Era Gates

Antes que la actual revolución tecnológica, ha habido otras. La revolución industrial introdujo cambios inconmensurables en un Occidente bastante extendido en el globo como consecuencia de la colonización[19]. Siglos atrás, el Renacimiento Europeo redescubrió la intelectualidad grecolatina y alentó un espíritu humanista que modificó la estructura socioeconómica de la sociedad; todos coinciden en que su consecuencia en literatura fue la novela moderna, cuyo nacimiento no puede ser escindido de un hecho puntual que transformó la naturaleza de las obras literarias. Ese hecho fue la invención de la imprenta[20].

La imprenta fue construida por Gutenberg en Alemania en 1450[21]. El «invento» no sólo permitió la proliferación de libros y democratizó el acceso a la lectura, sino que hizo posible la rápida difusión de todos los avances científicos y tecnológicos que ha habido a partir de esa fecha. De las dimensiones que tuvo en la vida europea da una idea el dato de que 50 años después de su fabricación se habían imprimido más de 9 millones de libros, cantidad que casi iguala la totalidad de libros que habían existido en la Humanidad hasta el siglo XV.

El sociólogo Marshall McLuhan bautizó en 1962 como «galaxia Gutenberg» la era marcada por los efectos de la tecnología en la conciencia europea. Para muchos es injusto que la Edad Moder-

---

[19] Las repercusiones filosóficas de aquellos cambios sociológicos, unidos a la dotación intelectual de las vanguardias de principios del XX, están recogidas con la mayor lucidez en el ensayo «The Work of Art in the Age of Mechanichal Reproduction», del libro *Illuminations* (1936) de Walter Benjamin

[20] El momento de mayor clarividencia en la obra fundacional de Cervantes es aquel en el que su personaje constata que sus hazañas (tanto las suyas como las apócrifas) están impresas y son conocidas por todo el mundo. El capítulo LXI de la II parte del *Quijote* hibrida realidad y ficción, y con ello queda registrada la influencia que la industria editorial va a tener de ahí en adelante sobre los autores y sobre los lectores y por consiguiente sobre la literatura en sí.

[21] En realidad, la imprenta de tipos móviles ya se utilizaba de forma puntual en China hacia el siglo X. Sin embargo, su uso al modo europeo (al modo de Gutemberg) en el continente asiático tuvo que esperar hasta el siglo XVII, ya que hasta ese momento el altísimo número de caracteres del idioma hizo muy complicado su utilización.

na adoptase a Gutenberg como exponente histórico, debido a que él fue un mero perfeccionador de una técnica inventada siglos antes en China, y cuyos principios básicos ya se venían utilizando en Europa desde décadas atrás. Con mérito o no, cualquier persona del mundo une la imprenta al nombre de Gutenberg, y como su responsable ante la historia ha quedado.

En cierto modo, la situación se repite en el momento actual: podríamos llamar *Era Gates* al periodo histórico inaugurado por la revolución tecnológica de la inteligencia artificial y las telecomunicaciones. Sobre todo por efecto de la publicidad, es muy probable que sea el nombre de Bill Gates el que, merecidamente o no, quedará unido a la informática[22].

Las obras literarias de la primera generación de la *Era Gates* reúnen unas características muy peculiares que contrastan con las de obras precedentes. Si bien en casi ninguna ocasión se trata de técnicas o figuras retóricas realmente innovadoras, hay que reconocer que su frecuencia de aparición comienza a ser sistemática, frente a lo anecdótico de esas técnicas en obras más antiguas. No en vano, McLuhan formuló en *The Gutenberg Galaxy* el axioma «El medio es el mensaje», con el que explicaba que el impacto de la tecnología no se limita al uso directo que hace de ella la gente, sino que las personas se reinventan a sí mismas a través de la tecnología.

Nuevo lenguaje

El sino del lenguaje es quedarse constantemente obsoleto, tan pronto como triunfa un determinado código. Su vocabulario, sus cauces narrativos, sus frases recurrentes, sus giros más exitosos... pierden su potencialidad expresiva en cuanto son adoptados de

[22] Muchos discutirán la adopción del nombre de Gates para denominar la nueva etapa histórica. Hay gobiernos *antiyanquis* (como el de Venezuela) que obligan a la administración del Estado a utilizar el sistema Linux. Podría argüirse que en vez de a Bill Gates podría elegirse a Steve Jobs. Lo cierto es que la popularidad de Gates es mucho mayor para el público general, paradójicamente, en parte, por su falta de cumplimiento con las reglas del mercado.

forma mimética por toda la población. Si los periodistas, los publicistas y los políticos son los principales responsables de consensuar un uso estándar del lenguaje y expandir sus modas, los escritores son los encargados de romper la uniformidad del idioma para ampliar su capacidad de despertar resonancias. Frente a la creciente pasividad lectora que suponen las formas literarias consagradas, los autores de la *Era Gates* se esfuerzan por inventar un nuevo lenguaje.

A continuación se enumeran las principales técnicas y figuras retóricas presentes en las nuevas obras, ya sean estas novelas, poemas, relatos, crónicas, ensayos, reportajes, etc.

– **Poliglosia**. La práctica de los neologismos (muy unida en los siglos XVIII y XIX a una suerte de dignidad post-imperial) ha ido dejando paso a la adopción de vocablos extranjeros que no son adaptados morfosintácticamente al español. Este fenómeno es un tipo de poliglosia, ya que hace coexistir discursos distintos sobre un mismo canal comunicativo. Como ejemplo, la obra de Juan Antonio González-Iglesias *Eros es más* (Visor, 2007), titula un poema de corte neoclásico con la frase de resonancia pop «You light up my life»[23]. Conviene recordar que los autores más actuales tienen predilección por autores extranjeros, más que por los nacionales[24].

La poliglosia no sólo alude a la mezcla de idiomas; en general se refiere a la mezcla también de moldes discursivos de distinta índole. La introducción de letras de canciones en los textos literarios (presente en *Sueños itinerantes*, y muchos años antes, en 1851, en *Moby Dick*, de Herman Melville) o de siglas (que a menudo acaban convirtiéndose en neologismos) son otros claros ejemplos de poliglosia.

El empleo de frases o palabras del ámbito publicitario, como la palabra «Nocilla» en el título de la novela de Fernández Mallo, puede parecer una anécdota; el hecho es que subraya la penetra-

---

[23] González-Iglesias, Juan Antonio, *Eros es más*, Madrid, Visor, 2007: 19.

[24] En artículo sobre el *Encuentro de Nuevos Narradores*, José Andrés Rojo afirma: «Casi no se mencionó a ningún autor que escriba en español y que pertenezca a una generación cercana» (EL PAÍS, 30-06-07: 57).

ción del lenguaje publicitario en el imaginario colectivo[25], en el cual los productos de consumo y los personajes surgidos de la publicidad han terminado siendo objetos repositarios de cargas equivalentes a las de los antiguos personajes mitológicos o los fetiches religiosos. Mario Cuenca destaca:

> además de esa incorporación del mundo de los medios de masas como tejido narrativo autónomo, la disolución de la frontera entre 'alta cultura' y 'cultura popular'. Ponemos en pie de igualdad el mundo del cómic y el de la música 'culta', por ejemplo. Los mitos que incorporamos son tanto los del mundo clásico como los del cine de zombies. La idea de que hay un centro y una periferia de la cultura parece disuelta por la práctica narrativa de, por ejemplo, Fernández Mallo o Mora. No responde, creo, a un propósito, sino a una forma de mirar»[26].

Entre los lenguajes no literarios más comunes incorporados a las novelas más audaces destaca el **lenguaje científico**. Hay muchísimos ejemplos: el título *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus*, de Fernández Mallo[27]; las definiciones de términos complejos extraídas de manuales con intención divulgativa, aparentemente asépticas y al tiempo con resonancias poéticas (como la de número irracional de Fernández Mallo[28], o esta definición geológica del ámbar: «El ámbar es una resina fósil de coníferas extinguidas, color caramelo traslúcido: piedra preciosa»[29]), algo que ya hizo Melville con sus definiciones y etimologías de la palabra 'whale' en *Moby Dick*; los gráficos de ondas de *Sueños itinerantes*[30]; la inclusión en el texto de operadores matemáticos con

---

[25] «La crítica al poder de la imagen y de los media es otro elemento. Obviamente, por haber vivido la juventud en la misma época, compartimos un horizonte televisivo, iconos pop, una cierta forma de vivir la sentimentalidad, la frecuentación de países e idiomas, una formación académica interdisciplinar, etc. De eso se habla continuamente en los blogs, las tertulias y espacios de encuentro más importantes de nuestro presente» (N. Azancot, http://www.elcultural.es/HTML/20070719/Letras/Letras21006.asp)

[26] Azancot, http://www.elcultural.es/HTML/20070719/Letras/Letras21006.asp

[27] Madrid, Editorial Ópera Prima, 2001.

[28] Se trata del poema 46 de *Joan Fontaine Odisea* (Barcelona, La Poesía, señor Hidalgo, 2005: 89).

[29] En Jordi Carrión, *GR-83*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007: 9.

[30] En Irene Zoe Alameda, 2004: 454.

función icónica (del tipo «?» para significar el concepto «infinito») o sin ella (como Σ, $+$, $-$, δ, $\approx$, Π, $\leq$, $\int$, $\sqrt{}$, x^0, etc.) que pueblan la citada novela de Alameda o los poemarios de Fernández Mallo. Con respecto a las digresiones tecnológicas que salpican los textos literarios, este autor dice que «puede parecer que no vienen a cuento pero crean una atmósfera que le viene al relato perfectamente»[31].

Décadas atrás se emplearon lenguajes procedentes de otras áreas del conocimiento, como el **lenguaje periodístico**, el **lenguaje notarial** y el **administrativo**, con el objetivo de dotar de mayor realismo a las descripciones. Esto es algo que hizo Eduardo Mendoza en *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), y que han vuelto a hacer Agustín Fernández Mallo y Antonio Álamo, quienes han convertido respectivamente un prólogo (el de *Joan Fontaine Odisea*) en un acta notarial, y una versión de una tragedia de Shakespeare en un informe psiquiátrico-penitenciario del Ministerio del Interior español[32].

La adopción de estos formatos narrativos les parece a muchos «antiliteraria», y requiere en los lectores una competencia lectora y unos conocimientos de los que a menudo no disponen. No obstante, la intención de los autores es la búsqueda de cauces que recuperen la emoción, ya sea por medio del extrañamiento, de la evocación subconsciente, o de la participación atenta en los procesos mentales a los que se invita. No cabe duda de que durante mucho tiempo la literatura ha estado secuestrada por los argumentos y por los sentimientos, y que estos juegos distanciadores regeneran el universo creativo.

– **Inclusión de información visual** (fotos, ilustraciones, gráficos, fórmulas...). Se tiende a atribuir este fenómeno a la influencia que el cine ejerce sobre la literatura. La ilustración formó parte del libro desde la antigüedad, si bien poco a poco la literatura «seria» fue alejando la costumbre de *ilustrar* los textos (recuérde-

---

[31] Referido por Azancot, http://www.elcultural.es/HTML/20070104/Letras/Letras19442.asp

[32] Véase *Todo el mundo tiene amigos raros (o 'Hamlet')* en *Tragedias de Shakespeare*, Zaragoza, 451 Editores, 2007: 9-32.

se *Le petit prince*, leído como libro infantil a causa de sus dibujos). La novela está recuperando de forma progresiva la imagen, y actualmente son muchos los autores que ilustran sus textos con una intención demostrativa, con ánimo de acercar al lector al referente sensorial y mental del narrador desde la filosofía del diario, lo cual incide en la confusión entre sujeto narrativo y sujeto autorial[33]. Véanse libros tan alejados en su intención como *GR-83* de Jordi Carrión, y *Negra espalda del tiempo* (Alfaguara, 1998) de Javier Marías[34].

– **Confusión de Proceso y Producto.** Como nota al pie del título de su minoritario e inclasificable libro *GR-83*, Jordi Carrión aporta otros posibles títulos (desechados) del libro: «*La caixa negra, 1976, The Black Box, Una novel-la històrica. Subtítulo único «Proyecto Asebald»*. [Nombre del archivo desde 2003 a 2006: asebald.doc]». Por su parte, Isaac Rosa publicó en 2007 un remake de su primera novela titulado *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*; en dicho remake comenta los aciertos y las ingenuidades de la novela de juventud, y recuerda cómo y por qué la escribió. En la misma línea, Fernández Mallo anuncia que su próxima novela *Nocilla Lab* es:

> una especie de road movie con un monólogo interior en el que voy rememorando cómo se hicieron las otras dos [*Nocillas*], cómo empecé a escribir... Es una mezcla de géneros, con algo de autobiografía y algo de ficción, que cambia del relato gótico al de aventuras[35].

Este procedimiento contribuye a la mimesis del proceso intelectivo del autor, del cual no sólo se pretenden salvar las conclusiones, sino que además se quieren rescatar los estadios interme-

---

[33] «El mundo de perspectiva visual es un mundo de un espacio unificado y homogéneo. A dicho mundo le es ajena la resonante diversidad de la palabra hablada. De modo que el lenguaje ha sido el último arte en aceptar la lógica visual de la tecnología de Gutenberg, y el primero rebotar a la edad electrónica» (Marshal McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Prees, 1962: 136. La traducción es mía).
[34] A nadie se le escapa que en esta obra Marías imita la técnica de memoria ahistórica de Sebald.
[35] Citado por Azancot en http://www.elcultural.es/HTML/20070104/Letras/Letras19442.asp

dios de razonamiento. En cierto modo este interés por registrar cada idea formulada por el pensamiento quedó inaugurada por Montaigne en sus *Ensayos*, precisamente al inicio de la *Era Gutemberg*.

– Presencia de **notas al pie** con la misma entidad y extensión que el texto principal. El lector pronto se percata de que las notas contienen pasajes ineludibles para la comprensión del relato, al contrario que en los artículos académicos. Estas notas estructuran los relatos *El Hipocondrio*, de David Roas[36], y *Relato pop* de Eloy Fernández Porta[37]. El uso paródico del espacio de las notas al pie consigue la confrontación entre verosimilitud y veracidad, al dotar de forma seria a contenidos jocosos. Esta estratagema ya fue utilizada por el escritor inglés Thomas de Quincey en 1827, en su novela *The Last Days of Emmanuel Kant*.

– **Juegos tipográficos y consciencia de la dimensión de la página impresa como imagen.** Aunque todavía impactan a algunos críticos, estos usos cuentan con siglos de recorrido editorial. Pueden encontrarse en obras tan antiguas como *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de Lawrence Sterne (aparecida en 1759), y en *Moby Dick*, y fueron uno de los motores de experimentación de las vanguardias. En *Sueños itinerantes* se pueden encontrar múltiples juegos de esta naturaleza.

- Copia del **lenguaje audiovisual**. Con respecto a los narradores españoles nacidos en los 60 y 70, José Andrés Rojo escribe:

> Hay otra característica que los emparienta: su interés por el cine. Si se sumaran las referencias que se hicieron a películas y las que se hicieron a escritores, seguramente las primeras ganan por goleada[38].

Un ejemplo de simultaneidad aprendida de la edición cinematográfica se puede encontrar en el relato *Lear*, de Eloy Fernández

[36] En el libro de relatos *Horrores cotidianos* (Palencia, Menos Cuarto, 2007).
[37] En el libro de relatos *Caras B de la música de las esferas* (Madrid, Debate, 2001).
[38] José Andrés Rojo, *art. cit.*

Porta: en él dos voces se confrontan a los dos lados de la página, una desde una premisa narrativa tradicional, y otra como comentario íntimo a detalles aparentemente nimios del otro texto.

La impronta que el cine ha ido dejando en la literatura está tan comentada que no merece la pena incidir en el asunto.

– **Trasvase de formas desde las artes plásticas.** Un poemario puede ser más que un poemario, y ser un poemario-performance, que es el subtítulo de la citada *Joan Fontaine Odisea*.

Conclusión

Es posible que la mayoría de las iniciativas estéticas que aquí se han enumerado resulten algo exageradas para algunos. En España, estos experimentos han causado bastante revuelo, pero en otros países no ha sido así. Por ejemplo, en Gran Bretaña y EE.UU. se publicó en 2003 *The Curious Incident of the Dog in the Night-time*. El libro fue acogido favorablemente por crítica y lectores, y pese a estar plagado de ilustraciones, diagramas, números y experimentos gráficos, en ningún caso fue tildado de *snob* o deconstruccionista. Al contrario de lo que ocurre en España, donde los autores menos ortodoxos forman parte del grupo de los escritores de culto y poco rentables, Mark Haddon es hoy un *best selling author* (curiosamente, también en España).

En cualquier caso, el nuevo modelo digital de mimesis extrema se ha ido introduciendo en la literatura lentamente con naturalidad, y en ocasiones las obras que epitomizan el nacimiento de las nuevas formas de escribir han sido escritas años antes del advenimiento de las tecnologías, como si sus autores hubieran presentido los componentes del aire del futuro. Así, una obra como *In Cold Blood*, publicada en 1965, preconiza la consagración definitiva de la crónica/reportaje entre los géneros narrativos a partir de la segunda mitad del siglo XX. Y una característica de los nuevos narradores es que saltan «entre realidad y ficción, compartimentos cada vez menos estancos»[39].

---

[39] Milo Krmpotic citado por Azancot, http://www.elcultural.es/HTML/20070719/Letras/Letras21006.asp

La superposición premeditada de textos procedentes de diversos ámbitos de la expresión estimula la interpretación individual, máxime cuando los lectores actuales, como se ha explicado, poseen un consumado entrenamiento en leer e interpretar, y suelen desinteresarse por la interpretación unívoca, guiada y pasiva. Este objetivo de incitar a la interpretación privada de los textos se hizo ya con la novela epistolar, que en sí era una compilación de cartas que situaba al lector en el papel de juez o confesor, y en el peor de los casos (o en todos) en el de *voyeur*. De otra manera, Cortázar requirió la participación del lector con *Rayuela* (1963), algo que hoy remedan las novelas interactivas publicadas en la web, en las que la trama no progresa si el lector no lee, escucha y observa, y participa activamente en las opciones de la página.

La naturaleza de estas variadas aportaciones de los nuevos narradores no son en rigor equivalentes entre sí, y sería injusto evaluar una figura retórica o un uso particular de un recurso estilístico de manera aislada, sin calibrar la función y la pertinencia que aportan a la obra concreta. Como se ha visto, en ocasiones estas innovaciones no son verdaderamente novedosas, puesto que copian experimentos (y bromas) que otros autores hicieron hace años, incluso siglos. A veces, esta circunstancia pone de relieve el franco desconocimiento de la historia literaria por parte de algunos de los exponentes de la nueva generación, y hace que una parte de la crítica observe con recelo las nuevas propuestas:

> [en el *Encuentro de Nuevos Narradores*] se habló poco de literatura (...) Estos autores (...) tienen una gran familiaridad con la televisión, están sometidos a influencias muy diversas –y casi ninguna tiene que ver con la palabra escrita[40].

---

[40] José Andrés Rojo, acerca de las intervenciones de los autores que participaron en el *Encuentro* de Sevilla (*art. cit.*). Agustín Fernández Mallo lo confirma: «Verá, yo he leído muy poca narrativa, así que me he guiado por el instinto, un instinto que bebe de Borges, de Thomas Bernhardt y de Wittgenstein, pero también muchísimo del cine, y de las ciencias, y del arte conceptual. Muchas de las cosas que les pasan a mis personajes son como *performances* que entroncan con el arte conceptual, que me apasiona, y que bebe sobre todo de Duchamp» (citado por Azancot en http://www.elcultural.es/HTML/20070104/Letras/Letras19442.asp).

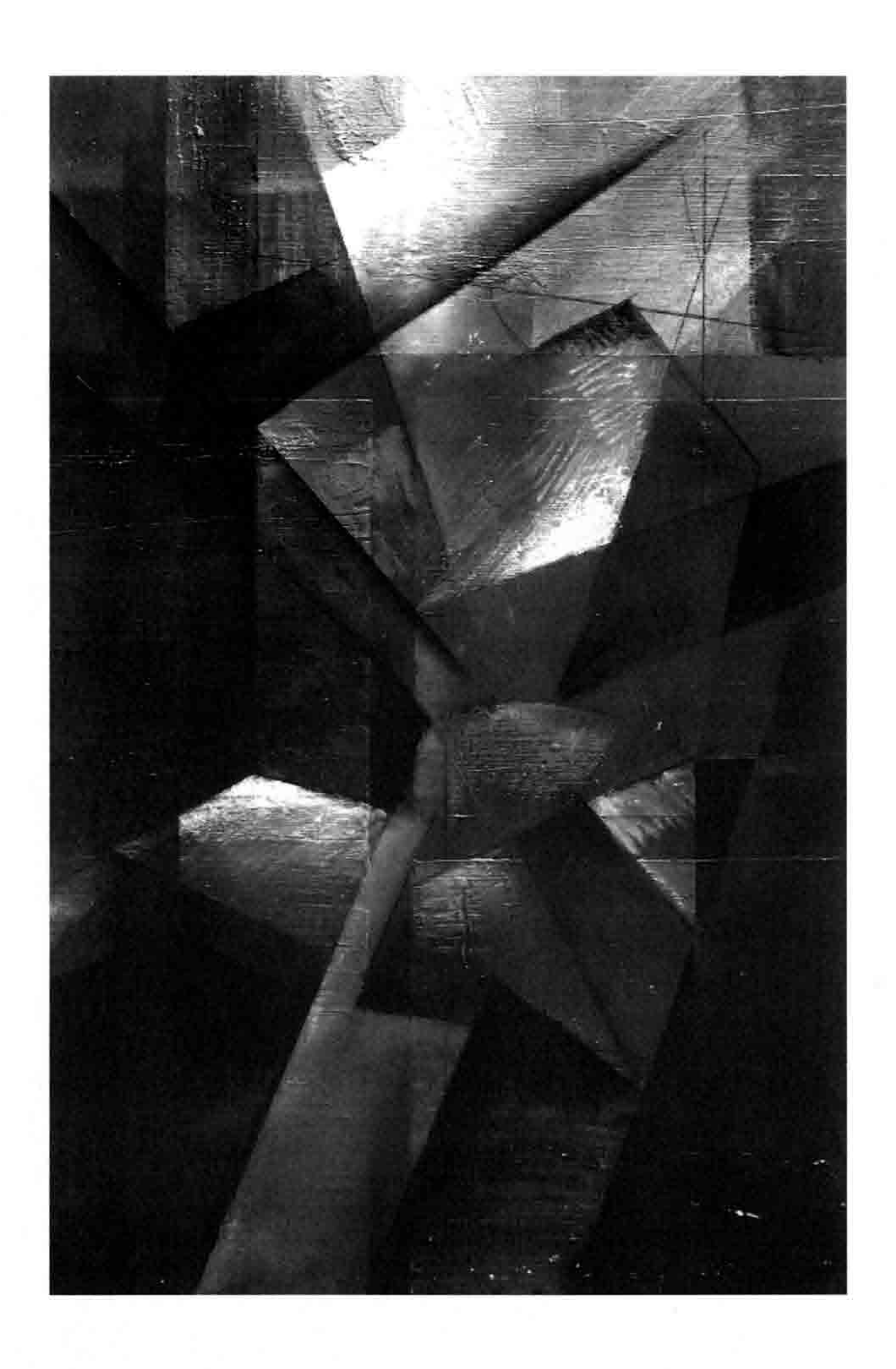
Antes de poner fin a estos apuntes, hay que hacer hincapié en algo irrefutable: todas estas técnicas, por muy rompedoras que todavía parecen, pueden ser *leídas* como meras veleidades, o como ingeniosos resultados de sesudos conceptos. El escritor Bruce Sterling avisa de que en los sistemas de conversación instantánea «tienes las mismas probabilidades de comunicarte literariamente que de pillar a un radioaficionado y escuchar cómo recita *La Ilíada*»[41]. Es cierto que en el discurso de muchos de estos autores se percibe una paradoja insalvable: por un lado, los menos afortunados en el mundo editorial se quejan de que los editores sólo apoyan y promocionan lo que está de moda y será económicamente más rentable; sin embargo, de lo que más se les acusa a ellos como escritores es precisamente de escribir desde y bajo la influencia única de las modas (las derivadas de la *implosión mediática*).

Es posible que, entre los autores de la *Era Gates*, de todo haya: memos iletrados deslumbrados por la moda, y audaces (re)inventores de la futura tradición. Sea como fuere, y dado que es innegable que nuestras comunicaciones han cambiado, habrá que acoger con confianza las propuestas de esta joven generación

---

[41] *The New York Times,* selección semanal ofrecida por *El País,* 10-05-07, «Miles y diminutos mensajes para compartir trivialidades», por Jason Pontin, p. 4.


H
Mesa
revuelta



Diálogo con Daniel Viglietti

Mario Benedetti

DEMOS UN ADELANTO DEL LIBRO, *DANIEL VIGLIETTI, DESALAMBRADO,* DE MARIO BENEDETTI, QUE SERÁ PUBLICADO POR SEIX BARRAL EN LA ARGENTINA, PRÓXIMAMENTE.

El 1° de setiembre de 1984, Daniel Viglietti regresa al Uruguay, tras once años de exilio. El país venía cambiando, tras el masivo rechazo a la dictadura en el plebiscito que ésta organizara en noviembre de 1980 para afirmar su dominio militar bajo el disfraz de una nueva Constitución. Una mayoría de votantes expresó un rotundo «No» frente a esa tentativa de legitimación. La dictadura había tratado de iniciar una maniobra de transición sirviéndose de aquellos partidos políticos que había autorizado, pero en las primeras elecciones internas de éstos comenzó a emerger una oposición política amplia. En 1983, en una creciente dinámica de cambio cada vez más difícil de controlar para el régimen, ocurrieron dos hechos muy importantes: la primera conmemoración masiva de un 1° de mayo –tras diez años de prohibición– y el acto convocado en noviembre por los partidos políticos y las organizaciones sociales, que reunió una multitud en torno al Obelisco –lo que fue llamado «río de libertad»– para oír la proclama leída por el actor Alberto Candeau. Como expresiones de repudio a la dictadura continuaban las caceroleadas, los apagones, las manifestaciones de estudiantes y trabajadores y otros actos de protesta que se iban produciendo cotidianamente. Dentro del campo cultural, una nueva fase del movimiento de la música popular uruguaya venía siendo, desde el último tercio de los años setenta, una herramienta esencial en la resistencia. De este modo, la larga interrupción de la vida democrática, la sostenida represión, la censura, comenzaban a resquebrajarse. Poco a

poco, la acción de todos los sectores opositores a la dictadura –fuerzas de la izquierda y sectores democráticos de los partidos tradicionales– iba logrando ganar algunos espacios. Esto también fue haciendo posibles algunos primeros regresos desde el exilio de figuras representativas del arte y de la cultura. Aunque, en 1984, el régimen mantiene todavía en sus cárceles a hombres y mujeres como rehenes y presos, que seguirán en esa situación hasta que un gobierno democráticamente elegido asuma el poder en marzo de 1985.

Partiendo de su emocionante regreso, continúo mi entrevista a Daniel Viglietti para que nos cuente ahora lo que ha sido su trayectoria desde entonces hasta su vida en la actualidad.

– *Daniel, regresaste del exilio primero a la Argentina y tiempo después al Uruguay...*

– Sí, primero fue mi retorno a Argentina. Ese regreso desde Francia lo propició un amigo argentino, abogado, Jorge Sivak, que me conectó con quienes podían organizar mis conciertos en Buenos Aires. No vine primero a Uruguay pues me habían aconsejado no volver todavía, considerando que todavía era riesgoso que yo entrara al país, según datos filtrados que se manejaban en Montevideo. Llegar a Buenos Aires fue como la antesala de mi cercano regreso a Uruguay. En Argentina hice dos recitales en el Estadio Luna Park, y aquello fue muy emocionante desde mi entrada, con todo el público gritando ¡Uruguay! ¡Uruguay!... Eso fue el 23 y el 26 de marzo del 84, y en ese momento se da el reencuentro con amigos, colegas, con las Madres de Plaza de Mayo, y también con enorme cantidad de público uruguayo; no olvidemos que Buenos Aires es la segunda ciudad de población uruguaya después de Montevideo. Recuerdo que el recital del 26 de marzo coincidía con el aniversario de la fundación del Frente en Uruguay trece años antes. En medio del recital en aquel gran estadio cerrado, entró una columna enorme de uruguayos frenteamplistas que venían en una marcha llena de banderas conmemorando esa fecha. En nuestro país continuaba la dictadura, y en Argentina éste era el período del primer gobierno democrático, el de Raúl Alfonsín. Otro recuerdo imborrable de esos recitales es cuando yo canto mi canción sobre el poema de Circe Maia *Otra voz canta,* y surgen consignas gritadas por todo el estadio reclamando por los desaparecidos. Todo eso fue posible rescatarlo llevándolo

al disco y así fue que salió en Argentina mi *Trabajo de hormiga*. Ese título me parecía una buena definición de lo que tantos habían hecho en la resistencia fuera y dentro del país. El segundo volumen de esos recitales del Luna Park se llamó *Por ellos canto*. Todo eso también me permitió el reencuentro con algunos músicos uruguayos y mucho público que vino de Montevideo a ser testigo de esos conciertos que se volvían actos. En aquellos días, sentado en el Café La Paz, en Corrientes y Montevideo, vi pasar a un músico fundamental de la música popular uruguaya, Rubén «El Negro» Rada y nos dimos un abrazo lleno de esperanza. Él andaba en Argentina y se iría unos años a México, antes de volver al Uruguay y ser reconocido como se merecía.

– *¿En ese momento, en Buenos Aires pudiste conocer a músicos uruguayos de la nueva generación?*

– En Buenos Aires me reúno con Mauricio Ubal, miembro del grupo Rumbo, y con Leo Maslíah. Meses después, antes de mi regreso a Uruguay, voy invitado a Rosario en Argentina, al segundo de los Talleres Latinoamericanos de Música Popular. Entonces pude ser testigo de esa valiosa experiencia. Fue un encuentro muy emocionante con músicos como Rubén Olivera y Luis Trochón, entre otros. Recuerdo que en un momento algunos músicos jóvenes uruguayos del Taller me hicieron entrar a un salón y me sorprendieron con una murga. Habían armado versos con citas de mis canciones adaptadas para darme la bienvenida. Hermosísimo abrazo, ¿te das cuenta?

– *Y después de esa experiencia argentina, ¿cuándo y cómo fue tu regreso al Uruguay?*

– En ese momento, de Argentina, todavía sin poder entrar a Uruguay, regreso otra vez a París. En agosto me llama Mauricio Ubal por teléfono desde Montevideo. Él estaba trabajando para mi venida, en el marco de ADEMPU (Asociación de Música Popular del Uruguay), con la colaboración de Mario Carrero, entre otros músicos. Me dicen que ya está todo planteado para que yo pueda entrar y que aconsejan que se haga bastante ruido. Se decide que será el sábado 10 de setiembre, y me cuentan que ya se está buscando en qué lugar hacer el concierto. Finalmente se eligió el Estadio Franzini, el estadio de fútbol en el Parque Rodó. Y yo vengo de París pero me bajo un día antes en Buenos Aires,

y duermo allí, porque quiero llegar lo más despierto posible al país, con los poros bien abiertos. A mi entrada se suma el regreso, desde Buenos Aires a Montevideo, de varios trabajadores culturales, entre quienes retorna ese gran hombre de teatro latinoamericano que fue Atahualpa del Cioppo. Lo recuerdo con mucho cariño. Y posteriormente le pude agradecer en persona, el hecho de que, no pensando políticamente igual que yo en los matices de la izquierda, fue una de las personas de su partido que se movió reclamando por mi libertad cuando estuve preso en el 72. También supe de los esfuerzos del escritor Milton Schinca, del actor Alberto Candeau, del escultor Germán Cabrera, agrupados para apoyarme en aquel difícil momento. Vos también ayudaste, Mario, en aquel acto, con tu discurso solidario. Y mucha otra gente a la que agradezco, como a los estudiantes que manifestaron muy cerca de Jefatura reclamando por mi libertad.

– *¿Y esa travesía del retorno, ese viaje en sí mismo, cómo lo viviste?*

– Ya la partida de Buenos Aires fue algo intenso. En Aeroparque nos saludó nuestra actriz China Zorrilla. Me acuerdo de su simpatía con mi hija Trilce, al verla, con sus tres años, sentadita sobre el estuche de mi guitarra. Bueno, el viaje a Montevideo fue emocionante. Y encima, en un momento dado, el piloto me manda llamar a la cabina y me comenta que va a hacer una ruta que no es la clásica, pero que está pidiendo autorización para hacerla, porque se ve mejor la ciudad, y me deja estar al lado suyo. Así que imagínate lo que fue eso... Viajaba con nosotros, en su función de abogado, el Dr. Hugo Batalla que había venido de Montevideo a buscarnos. Y bueno, la llegada al aeropuerto de Carrasco, la cantidad de gente que nos esperaba; saliendo del avión ya fuimos caminando hacia la salida del aeropuerto, y allí se mezclaban familia, amigos, compañeros; todas experiencias de emoción que ya habían vivido, cada uno por su lado, Alfredo Zitarrosa y Los Olimareños, que habían podido entrar antes. De allí fuimos en ómnibus, con una larga caravana de autos por la Rambla, donde cada esquina era como un río de gentes que llegaban con banderas; y uno se preguntaba dónde habían estado escondidas todos esos años, porque había banderas rojas, banderas rojinegras, imágenes del Che, muchas veces sostenidas por adolescentes, hasta por

niños. Era una cosa muy impresionante, y también los veteranos, que venían allí quién sabe con cuántas marcas en el alma y en el cuerpo. Yo tenía conciencia de que era uno de los adelantados en los regresos, éramos un símbolo de los que todavía no podían volver normalmente al país. Por eso se formó esa larga caravana, lenta pero tenaz, donde de pronto yo asomaba la mano por la ventana y encontraba un compañero de escuela que me saludaba, otros compañeros que me mostraban tapas de algún disco mío que habían escondido durante la dictadura, alumnos de guitarra, gente del NEMUS, del TUMP (Taller Uruguayo de Música Popular), y tanta gente amiga, tantos recuerdos. Mi hija Trilee, en brazos de Annie, su madre, ante tantas emociones al rato se durmió, pero yo quería imaginarme que ella estaba soñando algo lindo, porque era muy fuerte el retorno. Después de ahí llegamos al local de AEBU, al sindicato de los empleados bancarios, donde hubo una conferencia de prensa, con el recordado Rubén Castillo como coordinador. Era una situación compleja también, porque, claro, todavía estaba la dictadura y era difícil ubicarse, viniendo de afuera, dentro del país real de entonces. Uno venía de la facilidad de poder hablar y expresarse, así que hubo que entrar como en otra frecuencia, pero los que volvíamos logramos decir ciertas cosas: Atahualpa, los cineastas Walter Tournier y Mario Jacob, el director de teatro Omar Grasso, los actores Adela Gleijer y Juan Manuel Tenuta, y el crítico Gerardo Fernández. De allí, ya individualmente, yo tenía mi compromiso personal del concierto. Entonces me fui a descansar un rato a casa de Miguel López, otro miembro del grupo Rumbo que también había colaborado en la organización de mi retorno. Después fui al Estadio Franzini y recuerdo que a la entrada tuve que atravesar toda la cancha hasta llegar a donde estaba el hermoso escenario que habían levantado. El acto lo hicimos en apoyo al PIT-CNT –la nueva Central de Trabajadores– y a la ASCEEP, que era la nueva versión gremial de la Federación de Estudiantes. Entonces hubo que atravesar aquella masa humana: había gente en la cancha y en las tribunas. Ya era de noche, y camino entre las luces, las banderas, los cánticos, las consignas, fue una cosa... Para mí ese recital fue sin ninguna duda el más fuerte de toda mi vida. Y después los encuentros: yo estaba cantando y de repente subió a saludar la inolvidable Tota Quinte-

ros, madre de Elena Quinteros, la maestra uruguaya secuestrada cuando quería refugiarse en la Embajada de Venezuela, y luego desaparecida. También recuerdo la presencia del dirigente histórico del Frente Amplio, el general Líber Seregni, que también vino al estadio, acompañado del arquitecto Mariano Arana, que sería futuro candidato a Intendente por el Frente Amplio. Y los abrazos con tanta gente compañera, mientras dentro de todos nosotros, sentíamos como realidad no visible a los rehenes y las rehenes, a las presas y los presos, que continuaban en las cárceles. Parece increíble. Sabemos todo eso, pero te lo cuento pensando en los más jóvenes ahora. Bueno, se desbordó el Estadio de Defensor y entonces hubo que decidir hacer otro recital rápidamente y anunciarlo para el otro día en la misma cancha, para la gente que no había podido entrar. Algunas imágenes fueron captadas y conservadas por jóvenes camarógrafos como la hija de unos amigos, Adriana Nartallo, y Fernando da Rosa. El del día siguiente fue un recital diurno, para que pudieran venir más niños. Allí me encuentro con alguien que se había cruzado conmigo en los actos solidarios en Europa y que me plantea ir a cantar a la ciudad de Paso de los Toros, de donde él era oriundo, como tú también, Mario. Y entonces, cuando me dice eso, yo no lo puedo creer, porque en el Uruguay profundo y con la dictadura todavía ahí... y le pregunto: «¿pero te parece posible?» Y él me responde: «Sí, sí, lo hacemos, Daniel, lo hacemos». Allí hay la posibilidad de realizarlo en un local cerrado, grande. Viajamos bajo una lluvia tremenda que nos hizo ir más lento por la carretera y llegar tarde a Paso de los Toros. Y cuando yo entro, siento a todo el público que estaba ahí –el local estaba lleno– gritando: «¡Se va a acabar!, ¡se va a acabar... la dictadura militar!» Aquello era fuertísimo. En esa ocasión estuve alojado en casa de gente solidaria que tenía un establecimiento de campo cerca de la ciudad y cuando me despierto, a la mañana siguiente, veo unos muros allá a unas cuadras y digo: «¿Y eso qué es?» Y me dicen: «Eso es el cuartel de Paso de los Toros», donde, entre los presos políticos, se había sabido de la presencia de rehenes que habían estado allí, totalmente aislados.

– Después de esos pasos iniciales, después del Franzini y de Paso de los Toros, te fuiste reencontrando con la vida cotidiana de Montevideo...

– Bueno, en aquel regreso al Uruguay ya se empezaba a respirar, la gente me lo decía, de otra manera. Como que esa vez la primavera sí era primavera, porque estábamos en pleno setiembre, y la primavera política empezaba a coincidir con la del tiempo. El encuentro con mis familiares y con los amigos fue fundamental. Fue importante el apoyo de mi familia paterna, y también la relación con amigos, alumnos, maestros. Varios estaban de viaje fuera del país y otros aún no habían regresado del exilio. Mi madre y mi tía estaban en Francia, ese abrazo del regreso sería un poco después. Andaban lejos amigos como el doctor Ricardo Elena y su compañera Judith Parnás, aún viviendo en Cuba; Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis, que estaban por un año como músicos invitados en Alemania; Carlos Oroño, en Madrid; Miguel Barton, en Mozambique. En el plano afectivo, en esos primeros meses, fue esencial retomar la amistad con el Dr. Jorge Galeano Muñoz, que fue para mi un orientador, un maestro de alguna manera. En el reencuentro con él, Sofía y sus hijos, voy al Cabo Polonio, en un diálogo siempre fecundo con Jorge. Ahí estaban mis otros amigos, Mario Caplán, Elisa Levi, sus hijos Sergio y Raúl que habían sido alumnos míos y se volvieron amigos después, y también estaban Omar Glezer y sus hijas. Fíjate que se mezclaban las generaciones. En el Polonio todo va ocurriendo en medio de ese intento –que después, definitivamente, no sería posible– de que mi hija Trilce viviera en Uruguay. Como sabés, Trilee regresa a vivir a Francia con su madre, Annie, que continúa allá su trabajo editorial.

– *Cuando después de tantos años volviste a pisar nuestra tierra, ¿qué pasó en tu interior qué ocurrió dentro tuyo?*

– De alguna manera, siento que todo ese regreso fue como hacia una huella que yo había dejado y que, cuando volvía, ponía el pie y coincidía exactamente.

– *¡Qué lindo eso!*

– Es cierto, era una linda impresión. Aunque uno no dejaba de pensar que hubo tantas heridas, tantas caminatas, como la del exilio, como la caminata interior terrible que fue esa caminata inmóvil, la de las presas y los presos, la de toda la gente que resistió aquí... Pero a la vez yo tenía esa sensación, en lo personal, de un regreso muy natural.

– *De que tu pie se ajustaba a esa antigua huella...*

– De que mi pie se ajustaba a esa antigua huella, sin olvidar todo lo que había pasado. «La comunicación estaba viva, yo sentía eso en Uruguay, y que también estaba viva la canción, dispuesta siempre "a redoblar". Y también fue emocionante visitar todos esos lugares que yo había tenido dentro mío, simbólicamente, en el exilio: recordar mi barrio de infancia, Sayago, la vida familiar en la casa quinta "Villa María", mi abuela y mis tías abuelas, vestidas de negro, amasando la pasta los domingos, toda esa cultura italiana, mis Giachetta Cafaro del sur de Italia. El piano, con mi madre, Lyda Indart, y su hermano José Alberto, aquel tío Beto, tan músico, y que fue para mí como otro padre; la tía Nelly, esa otra madre, dirigiendo la Escuela Roosevelt para ninos lisiados, a los que yo, de chico, les componía canciones para la fiesta escolar de fin de año. En la casa quinta Villa María había vivido la poeta Delmira Agustini, con su familia. En una de las habitaciones de esa casa, se conservaban aún los objetos personales de ella; así que el bajo alquiler incluía el compromiso de cuidar aquel tesoro, totalmente de acuerdo con la sabia decisión del propietario de la casa, Antonio Trabal, dueño de las Bodegas Angelito. Podrás imaginarte entonces la lucha que tuve, entre mi curiosidad infantil que me impulsaba a descubrir más sobre Delmira y el misterio y la prohibición que rodeaban su imagen. Un día cantaré eso, como alguna vez caminando por Sayago, le comenté a mi amiga la poeta María Gravina. Y también fue intenso visitar mi propia escuela en el barrio, la "República de Honduras", que estaba al lado de mi casa, donde mi alegría eran las mañanas en que había "redacción con tema libre", porque ya me gustaba mucho escribir. Reencontrar esas maestras que me impulsaron a escribir, Susana Mearu (que estuvo presa durante la dictadura), Hildegard Pigorsch, María Estela Porciúncula. También en el retorno fue hermoso volver a la ciudad de Minas, donde yo había vivido un tiempo junto a mi padre, Cédar, que como militar había sido enviado allí con la familia. Volví a ver ese paisaje serrano y a recordar las pesquerías con mi viejo en los arroyos y ríos, desde el Campanero hasta el río Cebollatí, el amor al monte criollo que él me dejó sembrado para siempre. Fue muy emocionante reencontrarme en Montevideo, en la casa de la calle Criollos, con toda esa

parte de mi familia: Chola, viuda de mi padre, "madre coraje", como la llamábamos; mis hermanas Graciela y Silvia; mis sobrinos Adriana y Alejandro. Sentí, Mario, cómo todo eso, los seres, los paisajes, estaban en lo que yo alguna vez he llamado "la casa roja de mi corazón", era como que ahí había sobrevivido todo aquello y en ese momento yo podía recuperarlo. Fue una experiencia muy honda.

– *Después de tu regreso van a ir ocurriendo muchas cosas en el Uruguay, entre ellas el período preelectoral, las primeras elecciones que tienen lugar el 25 de noviembre de 1984, pocos meses antes del fin de la dictadura. Y luego el cambio de gobierno el 1° de marzo de 1985. ¿Cuáles son tus recuerdos más nítidos en esa etapa?*

– Una cosa que me impresionó en el período previo a las elecciones fue la muerte del luchador tupamaro Adolfo Wasem, uno de los rehenes de la dictadura, la muerte en prisión, y recuerdo que durante el cortejo hacia el cementerio toda la columna se detuvo en la Plaza del Ejército escribiendo la consigna: «Wasem vive». Es imborrable, porque era como escribir que muchas cosas que se habían perdido iban a seguir viviendo de algún modo. En ese período hago un viaje a París, entre setiembre y noviembre, para seguir armando el regreso definitivo. Y entonces me llega una llamada a París de Chico Buarque, desde Río, como aquella anterior para trabajar en su disco, preguntándome en su portuñol: «¿que coisa e isto do Frente Amplio? Porque me están invitando a ir a cantar contigo y otros músicos al Estadio Centenario, el estadio de futebol...» Desde sus comienzos siempre admiré lo que hacía Chico; fue una de las razones que tuve para hacer aquel disco *Trópicos en el 72,* junto a los músicos cubanos. Y esa llamada me llegaba justo en aquel momento político y después de mi vuelta al Uruguay. Entonces le digo que sí, que vaya a cantar, que es muy importante que vaya; y así fue como hicimos esa presentación en el estadio en que, al final, con Chico cantamos juntos «La llamarada», el poema de Julián García con música de Jorge Salerno, el estudiante de agronomía asesinado en Pando. El festival incluyó a muchísimos músicos de mi generación y de la siguiente. Fue el primer encuentro colectivo, ahora ya no sólo de figuras individuales que volvían, sino un gran festival con cantidad de músicos que habían vivido y actuado acá en los años duros.

Entre ellos, Carlos da Silveira, que ante mi imposibilidad de tocar la guitarra por un dedo lastimado, se aprendió él solo el programa de canciones mías, nota por nota, en una semana, para acompañarme estupendamente en aquel festival. Fue el acto de lanzamiento de aquella primera campaña electoral del Frente Amplio. A partir de ese concierto se producen encuentros con varios músicos y me dedico en esos días a hacer varias entrevistas a gente de la generación posterior a nosotros. Por ejemplo, la que me parece más representativa de todas ellas es la que le hago en su casa a Jorge Lazaroff, el querido «Choncho». De alguna manera siempre defino a esa generación como «la generación Lazaroff», o a veces digo la de «Los que iban cantando... a redoblar», uniendo allí el nombre de un grupo emblemático de la resistencia como fue el de «Los que iban cantando» y la canción himno «A redoblar», de Mauricio Ubal y Rubén Olivera. También recuerdo haber encontrado a Fernando Cabrera, Laura Canoura, Mariana Ingold y, en un terreno más folklorístico, a Los Zueará y a Larbanois-Carrero. También a viejos compañeros como Carlos Molina, Rubén Lena, Wáshington Carrasco, Cristina Fernández, Eduardo Darnauchans, entre los que habían seguido aquí cantando y resistiendo, y a los que habían regresado, como yo, del exilio: Zitarrosa, Los Olimareños –Pepe y Braulio–, Numa Moraes, y varios que irían volviendo como Aníbal Sampayo, Marcos Velázquez, José Carbajal, Dino, Dianne Denoir, entre otros. En ese período se desarrollan actos en muchos barrios, es como que florecen de nuevo las actividades en los comités de base, y yo canto en varios de esos encuentros, hasta que se produce la elección y, todo eso, después del verano, va a desembocar en el primer gobierno de la nueva etapa.

– El 1º de marzo de 1985, cuando subió ese primer gobierno democrático después de la dictadura, que llevó a Julio María Sanguinetti a la primera magistratura, ¿cómo viviste ese cambio?

– Bueno, fue una fiesta colectiva; yo participé de esa alegría, claro que incluyendo «el detalle» de que el nuevo presidente era de derecha, Julio María Sanguinetti, que no era precisamente el deseado por nosotros y después de unas elecciones muy llenas de limitaciones. Recuerdo la presencia de mis amigos de la Nueva Trova Cubana cantando, invitados, para ese acto. Bueno, me ale-

gré de que participaran y de que Cuba estuviera presente a través de ellos, pero yo me sentía un poco raro en todo eso... Y no es casual que yo haya estado presente solamente como público en esos actos del día 1° de marzo.

– *¿Por qué te sentías raro?*

– Me sentía raro por el hecho de que después de tantos años de dictadura hubiera ocurrido que el presidente elegido no fuera de izquierda. Poco a poco yo iría entendiendo ese fenómeno, aparte de lo que te decía sobre las elecciones, como uno de los resultados de la influencia de la derecha en el manejo del miedo, de esa situación como de rehén que vivía y siguió viviendo nuestro pueblo. Así que yo viví esa contradicción, pero rescato el sentimiento de fiesta colectiva que fue formidable, porque en definitiva se estaba caminando hacia una democracia que queríamos nueva y ya se estaba sintiendo la cercanía de la liberación de las presas y de los presos, que todavía estaban en prisión. Luego, a los pocos días, llega la hora de esas liberaciones. Una imagen que se me cruza por la cabeza es la de estar en la calle San José, a la vuelta de la Jefatura de policía esperando la liberación de varios prisioneros, y por supuesto la salida del insustituible Raúl «El Bebe» Sendic, que se estaba reclamando a gritos como nombre simbólico entre tantos. De pronto paró un auto enfrente mío, que iba detrás de uno de esos camiones policiales que son todos cerrados, como cajones de plomo, donde trasladaban a los liberados. En ese auto venían los familiares de uno de ellos, acompañándolo hacia su casa y, al verme en la vereda, con mi hija en brazos, paran, abren la puerta y alguien me dice: «¡Daniel, somos nosotros!»... y era la familia del recién liberado coronel progresista Pedro Montañés, que había sido íntimo amigo de mi padre, colega y compañero frentista. Fue como un milagro que justo apareciera ese recuerdo de mi padre, que ya no estaba, que no pudo ver todo eso. Éste es uno de los hechos que recuerdo. Me acuerdo también de mi reencuentro con Henry Engler, hoy científico reconocido internacionalmente, que había sido rehén de la dictadura, a quien yo conocía como músico, desde la época del conjunto Los Cimarrones, del cual era cantor y guitarrista. Fui con él a casa de Jorge Galeano, donde conversamos con Mauricio Gatti y con Mauricio Rosencof, otro rehén recién liberado. Y poco después, claro, el emocio-

nante acto en la Plaza Libertad, el 17 de marzo de 1985, donde yo leí un mensaje dirigido a todas las presas y los presos liberados y luego canté, y otros compañeros también cantaron y fue un reencuentro verdaderamente emocionante. La plaza se llenó de abrazos porque fue una de las ocasiones más inolvidables, junto con la liberación misma de los presos del Penal de Libertad y, poco antes, de las presas del Penal de Punta de Rieles.

– ¿Cómo encontraste a los uruguayos, a la gente aquí después de los años de dictadura? ¿La gente era igualmente solidaria, o la dictadura había dejado alguna huella de mezquindad?

– Yo percibí señales de lo que se había vivido: todo ese hostigamiento terrible de la dictadura. La realidad había llevado a la gente como a replegarse, a aislarse, ya que estaba prohibido reunirse. Frente a todo lo que pasaba supongo que hubo que refugiarse más en uno mismo. En ese sentido la canción jugó un papel muy importante, no sólo como herramienta de conciencia, sino también para facilitar la comunicación entre gente con un sentimiento en común. Durante aquellos años de plomo se había desarrollado una resistencia y una solidaridad muy fuertes: la solidaridad con los presos, las visitas en las cárceles, la lucha tenaz y ejemplar de los Comités de Familiares. Algo de eso respiré en mi regreso. Todos esos lazos, esas complicidades, esas huellas de cómo, a pesar de la condena al aislamiento, se había logrado estar juntos, trabajar juntos y resistir juntos. Pero claro que no fue gratita esa influencia de la dictadura. Yo sentía, por ejemplo, que si bien éramos muy solidarios con todo lo que nos pasaba como pueblo –ahora hablo del primer período de mi regreso– no estábamos tan pendientes como antes de lo que pasaba afuera; había un poco menos de solidaridad presente con las luchas de otros pueblos, que seguían dándose en tantas partes, en Chile, por mencionar un caso. Creo que dejó algún saldo toda esa influencia negativa de la dictadura. Aunque se ha ido superando eso, en el paso del tiempo.

– Volviendo a tu oficio, ¿cómo te integraste en tanto músico en la nueva situación?

– En cuanto a mi trabajo como músico, retomé progresivamente mi actividad profesional aquí y recuerdo algunas cosas a señalar, como el recital en el 86, en Cinemateca Uruguaya para

presentar la reedición de Hombres de nuestra tierra, el disco con mi amigo Juan Capagorry. El reencuentro con Capita fue una de las emociones de mi retorno. Y también hicimos nuestro «A dos voces», Mario, en 1985, en el Cine 18 de Julio, por primera vez en Uruguay. Me acuerdo que estaba tu mujer, Luz López, y tu hermano Raúl y su compañera Elena Arregui (Tona). Como yo no tenía todavía un representante artístico, emprendieron esa tarea Sergio y Daniela Caplán, amigos jóvenes, y todo salió muy bien en las cuatro funciones. Y siguieron muchos recitales míos, en mi trabajo habitual de solista, que he mantenido en la mayoría de los casos, a veces con acompañamientos puntuales de algunos muy buenos instrumentistas. Desde esa época voy trabajando siempre con una mezcla: el repertorio de mis comienzos, el del exilio y, poco a poco, voy sumando nuevas canciones. En realidad nunca dejé canciones mías fuera de circulación, siempre las asumí y lo que sí hago, en algunos casos, es contextualizarlas, reubicarlas en el tiempo histórico en el que surgieron. Incluso hay algunas que toman un sentido nuevo con el paso del tiempo. Eso sí, hay canciones que el público no me perdona si no las canto. Es el caso de las infaltables «A desalambrar» y «El Chueco Maciel». Pero no me niego a cantarlas, insisto en equilibrar ese reclamo con mi búsqueda de que mis nuevas composiciones sean oídas y poco a poco integradas a las otras. Es un desafío que me mantiene despierto. De pronto he tenido sorpresas como que me pidan, en fechas muy cercanas a mi regreso al país, «Canción bicéfala», o tiempo después «Esdrújulo», y eso es lindo, se sale de lo previsible, te «desalambra», digamos, el repertorio. En 1992 presenté justamente mi disco «Esdrújulo» en el Teatro Solís, que todavía no había sido renovado, con la participación de algunos de los músicos que intervinieron en aquel fonograma: Mariana Ingold, Carlos da Silveira, Jorge Trasante, Pablo Sonima y Osvaldo Fattoruso. Y también en toda esa etapa actuó en El Galpón, hice repetidos cielos en esa otra importante tribuna de la música popular uruguaya que es la Sala Zitarrosa. Además de los músicos mencionados, en otras ocasiones he sido acompañado por Gustavo Etchenique, Edu «Pitufo» Lombardo, Ana Apotheloz y Gregorio Bregstein.

– *También continuaste con tus actividades solidarias...*

– Sí, desde que volví al Uruguay y a lo largo de estos años sigo alternando, como siempre, lo profesional y lo solidario. En el 88 tuve una experiencia muy fuerte en el cantegril donde había vivido el Chueco Maciel. Yo había estado ahí en el pasado, al poco tiempo del asesinato del Chueco. Y de nuevo en el país volví allí y tuve la posibilidad de conocer al Padre Cacho, ese infatigable trabajador de conciencias, que tanto hizo, hasta el fin, por trabajar contra la miseria de la gente del cantegril. En ese espíritu, con un grupo de vecinos que organizaron todo, con el apoyo del valioso y valiente programa radial Testimonios, que creó en Uruguay Graciela Salsamendi, se levantó un pequeño escenario para un recital mío al aire libre, con el objetivo de recaudar fondos para construir una guardería infantil en el barrio. Estuvo presente Doña Santa Maciel, la madre del Chueco, y el recuerdo de aquel muchacho reunió alguna gente del barrio, la más concientizada, por la realidad misma o por el ejemplo de seres como el Padre Cacho. Muchos jóvenes vinieron desde el otro Montevideo, a cruzar barriales y conocer un poco el lugar de aquel Chueco que supo tener gestos solidarios, ahí en esa zona adonde los políticos de los partidos tradicionales sólo iban a conseguir votos tiempo antes de cada elección. Ésa fue una de las tantas actividades solidarias de esa etapa, donde seguí, por ejemplo, apoyando con mi canto a algunos comités de base, y actos estudiantiles o sindicales. Y por supuesto continué siempre mi trabajo cantando para los movimientos de Derechos Humanos.

– En tu regreso, también vas a retomar tu trabajo discográfico, comenzando por los recitales del retorno...

– Sí, yo reabrí mi producción discográfica en Uruguay grabando un disco en vivo con los conciertos del Estadio Franzini, aquellos del regreso. Es el disco que aquí en Uruguay se llamó «Por ellos canto» que contiene canciones que yo compuse en el exilio, y que en realidad no grabé hasta que pude cantarlas en el sur.

– Y esas canciones hasta entonces inéditas, ¿tenían algún vínculo entre ellas, algún vaso comunicante?

– No necesariamente, salvo que habían sido escritas en el exilio. Con la excepción de «No tan gotán», hecha antes en el Uruguay, como también «Soledad Barrett», que terminé ya fuera del país. Bueno, sí, pensando bien, en realidad hay algunos conteni-

dos afines. Por ejemplo, cuando canto a tres países diferentes de América Latina: Paraguay, a través de la figura de Soledad; Nicaragua, en mi contacto directo con aquella realidad nacida de Sandino, y El Salvador, país que no conocía y para el que compuse mi canción evocando a su poeta Roque Dalton. Algunas otras en ese disco me parecen entre autobiográficas y reflexivas como «Por ellos canto, Identidad» y «Canción nueva». Y como elemento diferente, unas primeras cosas a partir de imaginar juegos del cuerpo y del alma, que serían «La mano impar» y «Canción bicéfala», por ejemplo. Otra composición que podría agruparse con mis viejas canciones, entre las no escritas para niños pero muy oídas por ellos, sería «Las hormiguitas», como antes «Gurisito» y Negrita Martina. Te cuento que «Las hormiguitas» la comencé a escribir en gira por Viena, cerca del río Danubio, por eso recurro al humor en la cita inicial del vals *El Danubio Azul*, de Johann Strauss... Ese disco sale en Francia con el título *Trabajo de hormiga* traducido: *Travail de fourmi.*

– *¿Y después de los discos grabados en vivo entraste de nuevo a un estudio a grabar* Esdrújulo?

– Sí, Mario, pero antes, no olvidemos nuestros discos *A dos voces,* en que recurrimos a grabaciones en vivo hechas en recitales nuestros en Montevideo y en Buenos Aires. Bueno, si nos ponemos a recordar todas las veces que hemos hecho nuestro dúo... sería contarte cosas que ya sabés...

– *Bueno... volvamos a* Esdrújulo.

– En 1992 me había decidido a grabar en estudio, lo que terminó siendo el disco *Esdrújulo.* Algunos de los arreglos fueron hechos por el invalorable compositor y musicólogo Coriún Aharonián, verdadera dínamo cultural. También con la participación en el disco de los músicos con quienes lo presenté en el Solís y otros varios. En *Esdrújulo* hay dos vertientes, trece canciones nuevas, desde «Prólogo», que abre el disco, hasta «Epílogo» que lo cierra, pasando entre otras por la que da nombre al fonograma. Y hay dos trabajos que vienen de antes: «Aire de estilo», un solo de guitarra dedicado a Yupanqui, y «Canción para armar», que compuse en 1973, tras ver, en el cumpleaños de Miguel Barton, recién salido de prisión, dibujos hechos adentro por otro compañero suyo de cárcel, y que resultó ser el artista plástico Ernesto Vila. Hay otra composición mía, *La canción de Trilce*, en la que

partiendo del nombre del libro de poemas de César Vallejo, escribo una letra en la que pienso en mi hija Trilce. Para esa música me basé en un aire anónimo del sur de Chile que me enseñó una querida amiga chilena, Ximena Bulnes. Aparte, como en casi todos mis discos, interpreto algo de otros autores, en este caso de las duplas Eliseo Salvador Porta y Alfredo Zitarrosa, y Circe Maia y Jorge Lazaroff. Desde el punto de vista técnico participó el uruguayo Carlos Píriz, al igual que años antes en *Canto libre* y *Canciones chuecas*. En *Esdrújulo* me grabó él junto a Laura Fonzo en Buenos Aires. En Montevideo, terminamos la mezcla con Daniel Báez. Tengo que decirte que los técnicos de grabación han tenido mucha importancia en mi trabajo. Así que también recuerdo a Eduardo Etchepare, que grabó mis dos primeros discos, y a otro técnico uruguayo, mi amigo Francisco Grillo. En el exterior, no olvido a los técnicos de EGREM en Cuba, Medardo Montero y Jerzy Bele, que intervinieron en otros dos de mis trabajos.

– Cantando, grabando, ya instalado en el Uruguay, seguiste viajando al exterior

– Sí, es verdad. Tanto que en mis primeros tiempos viviendo ya en Uruguay, no faltaba acá quien me preguntara: «¿Por cuántos días estás, cuándo te vas?» Y es que por diferentes razones afectivas y de trabajo, mis viajes de ida y vuelta a París se fueron prolongando, siempre coincidiendo con alguna actividad en Europa. Te comento algunos de los trabajos que hice en ese período. En París di varios conciertos en el Théâtre de la Ville, la sala en que años antes me habían arrebatado el grabador durante aquel recital de Atahualpa. En Alemania di un concierto en el Alter Oper de Frankfurt. En España, Raimon me invitó a participar en el homenaje que le hicieron en el Palau Sant Jordi de Barcelona. En el Folk Festival en Turín, Italia, compartí una noche latinoamericana con los brasileños Caetano Veloso y Margaret Menezes. Algo fuera de lo habitual, fue cuando el periodista Gianni Miná nos invitó a Milán a vos, Mario, a China Zorrilla y a otros uruguayos. Fue cuando el campeonato del mundo de 1986, para aquel programa de la RAI sobre nuestro país, ¿te acordás? Participó nada menos que quien nos hizo ganar en Maracaná en el 50: el puntero Ghiggia. En esos viajes, además de trabajar, pude visitar a viejas y nuevas amistades. En París, me reunía con los urugua-

yos en La Parrilla, donde todos trabajaban solidariamente por proyectos de cara a nuestro país, como el siempre generoso «Viejo» Rossy y tanta gente linda, entre ellos Higinio Mena, el cantor argentino que Figura en el repertorio del Choncho y del Sabalero. También en esa época recuerdo un nuevo encuentro con Sendic –el primero había sido en Cuba, junto al Doctor Elena– y otros, también fugaces, en Montevideo, tras ser liberado. En París lo veo por última vez, ya muy enfermo, apoyado, entre otros, por un amigo uruguayo médico, muy solidario, Eduardo Andrealo. Con él fui a visitarlo y llevé la guitarra, que me parecía la mejor manera de abrazar al Bebe. Le pregunté qué quería escuchar y me pidió «El Chueco Maciel». Tiempo después, en Montevideo, una multitud esperaba su cuerpo en el aeropuerto para enterrarlo en La Teja. Siempre recuerdo «Todos conspiramos», aquel poema que le dedicaste tempranamente.

– *Sí, es cierto. Y siguiendo tu itinerario, ¿qué hiciste en América Latina durante esos años?*

– Y, por ejemplo, viajo por primera vez a Colombia, en una gira organizada por Betty Rolando, una recordada actriz de teatro uruguaya que vivía allí. Voy invitado a un festival de un semanario progresista, y además logro tener un encuentro con algunos miembros de la familia del sacerdote revolucionario Camilo Torres. Les pude contar a ellos que poco tiempo después de la caída en combate de Camilo, la Universidad de la República organizó en Montevideo un homenaje a su memoria, donde yo canté «Cruz de luz». Estaba presente la madre de Camilo, Isabel Restrepo. Cuando estaba terminando mis actividades en Colombia me comuniqué con los familiares del escritor ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, quienes me invitaron a Ecuador para que allí se intentara organizar algún recital mío. Pasé la frontera por tierra y ya empecé a vivir toda una situación fuerte en varios sentidos. Primero que nada porque había una complicación política interna en Ecuador y en el viaje que hice de Pasto a Quito, andaban camiones del ejército con nidos de ametralladoras arriba, controlando los caminos. Incluso nos hicieron bajar de la buseta, como la llaman ahí, dos o tres veces, con inspecciones de todos los que íbamos arriba, hasta de la guitarra. Y luego la llegada a Quito, desembocando en un mundo marcadamente indígena, una cosa her-

mosa, impactante. Y después tuve mis actividades musicales allí, en la Universidad de Quito, también una experiencia a no olvidar, así como la visita a la Fundación Museo Oswaldo Guayasamín, guiado por el propio artista. Tiempo más tarde, en 1987 voy de nuevo a Nicaragua. Allí participé en el Festival del Libro en Managua. Había tenido toda la emoción y el aprendizaje de lo que fue el período saludable del sandinismo. Eso fue muy importante para mí. Yo diría que después de la influencia de Cuba en los años sesenta, fue la segunda influencia fuerte que tuve, así, como conmoción política, en contacto directo. Dos años después, en el 89, cuando volví a otra feria del libro en Nicaragua, pude de nuevo cambiar ideas con Ernesto Cardenal. Por cierto, él resultará una de las figuras más críticas durante la crisis posterior del sandinismo. Después viene una experiencia muy particular que se me da en el año1988 en Chile donde, cuando me invitan, todavía estaba Pinochet y su dictadura. Eso surgió en un viaje que hago de Montevideo a París, donde me invitan a integrar una delegación de poetas franceses –hacía años que yo tenía la conacionalidad francesa– para participar en un festival cultural llamado «Chile crea». Fue como una burbuja ese festival, ocurrió con muy poca promoción pero con mucho público, a puertas cerradas. Se ve que en ese momento la dictadura tuvo que ceder el pequeño terreno de esos actos culturales. A mí ese viaje me permitió volver a abrazar amigos como ese cantautor tan original que es Gonzalo "Payo" Grondona. Esa vez pude conocer a Margot Loyola, que a veces queda un poco como olvidada, pero que es muy valiosa desde otra perspectiva que la de una Violeta Parra. Recuerdo que en ese acto, con sus muchos años encima, después de cantar, ella hasta se bailó una cueca. En el 89 volví a México y canté, esta vez sin vos, en la hermosa Sala Nezahualcóyote. Allí en México me reencontré con mi compañera Lourdes, que estaba viviendo en París y había viajado a la ciudad de México para visitar a su gente. Después, en el 91 tuve también actuaciones en Brasil, país que siempre ha sido para nosotros los músicos uruguayos un camino en repecho para que nuestra música entre hacia allá, en tanto que para ellos es un camino como en bajada, porque aquí la música brasileña penetra más, la conocemos bastante. En Brasil se nos iban abriendo algunos huecos en la red y entonces pude ir a cantar al Memorial de

América Latina, en San Pablo. Yo había dialogado mucho sobre ese Memorial con su fundador, el brillante antropólogo Darcy Ribeiro, en un encuentro que tuvimos en Cuba. Y fue en 1992 que me surgió la posibilidad de participar allí en un ciclo de recitales compartidos entre una figura no brasileña y una figura local, que el visitante podía proponer. Naturalmente que por amistad y afinidad yo sugerí a Chico Buarque. Pero como a Chico no le era posible en ese momento, opté por la participación de Edu Lobo. De él yo había grabado «Yo vivo en un tiempo de guerra» con letra de Guarnieri y Boal, sobre un poema de Brecht; y también su «Upa Negrito», con letra de Guarnieri, las dos en mí disco *Trópicos*. Y después de nuestras actuaciones individuales, esa vez en San Pablo, terminé cantando *Upa negrito* a dúo con Edu. Después, en el 96, cuando mi hija Trilce cumplía sus quince años, eligió como regalo venir de París a festejarlos a Cancún conmigo, donde nos impresionaron mucho las ruinas históricas cercanas, como Tulúm, por ejemplo. Después llegó mi compañera Lourdes a México, y el cumpleaños de Trilce siguió y fuimos los tres a Cuba. En la isla, compartimos lindas horas con Silvio Rodríguez y su compañera Niurka, en Varadero. Volvemos a México y mi hija retorna a su vida en Francia. En México, a dos años del levantamiento zapatista, me di cuenta de que yo había vuelto a un México que vi con ojos diferentes. Porque si antes te hablaba de Cuba y Nicaragua como dos fuertes sacudones en mí conciencia, el zapatismo en Chiapas será la tercera conmoción en mi vida a nivel de un fenómeno político colectivo. El zapatismo me trasmitió una visión distinta de muchas cosas, una tolerancia en cuanto a evitar el dogmatismo, el sectarismo, el autoritarismo; y una apertura frente a las cuestiones de género y de la diversidad sexual, por ejemplo. Fue un festival en La Realidad, que así se llama la zona, con presencia de varios de los dirigentes, como el subcomandante Marcos, pero también de los comandantes Nacho, David y de varias dirigentes mujeres, siguiendo el ejemplo de la comandanta Ramona. En medio de ese encuentro se organizó una jornada musical. Yo había viajado sin guitarra y me habían prometido conseguir una. Tacho, a quien le gusta mucho cantar boleros, me prestó una suya, sin estrenar, que le habían regalado compañeros españoles. Nunca la había afinado, así que me

puse manos en clavija (risas), digamos, en cuclillas, largo rato, afinando sobre el barro, infaltable en todas aquellas jornadas. Después de mis canciones, en un momento dado Marcos me pidió que presentara a jóvenes músicos indígenas. Así que pasé además a hacer esa tarea, frente a un público que también incluía a internacionalistas, porque había gente de todas partes del mundo. Recuerdo haber compartido esa experiencia con dos uruguayos: Julio Marenales, el dirigente y ex rehén tupamaro, y con mi amigo, el periodista y escritor uruguayo-mexicano, Carlos Fazio. Y en el 99, en el crucigrama de mis andanzas, volví a Cuba, para el 40° aniversario de Casa de las Américas, que para nosotros ha sido –tú lo sabes bien– un formidable centro de cultura y de unión. Siempre sentí como un orgullo que Fidel Castro me hubiera entregado la Medalla «Haydee Santamaría», quien fue gran conductora de esa Casa y de tantas cosas en su vida. Recuerdo que en ese aniversario estuve cantando a dúo «Gurisito» con Noel Nicola, este querido trovador que hemos perdido. Bueno, y te cierro el viaje por ahí...

– *Volviendo ahora a nuestro país, desde tu regreso en 1984 la derecha gobernó durante más de dos décadas, ¿cómo viviste esto?*

– Como te comentaba antes, me resultaba una situación complicada porque tras la dictadura gobernaba la derecha como antes. Sin embargo, el país de todas maneras no era el mismo que el del pasado, había quedado una herida abierta después de los años de lucha, de las prisiones, de las desapariciones, había una memoria de todo eso que influía en todos nosotros. Ya no éramos los mismos. Por ejemplo, los que llegábamos del exilio traíamos toda una experiencia vivida y un trabajo hecho en relación con el país desde lejos, que ahora había que confrontar con el país real, dentro. Además, vivíamos la sensación de que todos los luchadores que habían formado parte del imaginario colectivo, esos luchadores que se conocían por las fotos en los diarios o por seudónimos o por requerimientos de la represión, ahora aparecían a la luz pública, veíamos su humanidad personal, fueran de una u otra línea de la izquierda. Todos los que habían participado en la lucha por cambiar eran ahora personas concretas con las que podías hablar, con las que podías a veces empezar también a tener diferencias de opinión, era una realidad inédita que se instalaba. Y en medio de todo eso, como siempre me ha ocurrido y me sigue ocurriendo, conti-

nuaba mi relación con los grupos de trabajo de derechos humanos, incluyendo una nueva franja de lo que ha sido el movimiento de Hijos, que ha tenido la característica de reivindicar la lucha de sus padres, de sus madres, de sus ausentes. No solamente buscan el rastro de esos familiares desaparecidos –con todo lo que eso significa– sino que asumen las razones por las cuales esos familiares se jugaron la vida en un momento dado. Es un matiz importante. Y luego en esa etapa, que se podría llamar de transición democrática –o «democradura», como se la ha llamado por tantas situaciones injustas sin resolver– surge la campaña por el Voto Verde, muy importante para nosotros. Allí me acuerdo de mi participación cantando, marchando, esos viajes que eran ahora a pie sobre nuestro suelo y por nuestras calles en las manifestaciones. El día del cierre de campaña, las emociones eran grandes y yo grabé varios testimonios. Recuerdo el de una pianista, Alba González Souza, madre de Rafael Lezama, desaparecido uruguayo en Buenos Aires, que cuando le pregunté qué tocaría en ese acto, de tener un piano a mano, buscó en su memoria la melodía y comenzó a entonarme un pasaje de un vibrante Preludio de Chopin. En esa campaña veo también muy nítida la figura de Reina Reyes, aquella maestra de maestros, como lo es también otro ejemplar docente, Miguel Soler, con quien he tenido relaciones muy estrechas ya desde el exilio, y como lo era el maestro Homero Grillo, a quien conocí siendo yo joven. Frente a esa campaña nuestra por el Voto Verde para derogar la ley de impunidad que el gobierno defendía, la acción de los principales medios fue muy fuerte, desinformando, traicionando la verdad. En aquel momento hubo una operación muy eficaz para atemorizar a la gente. En ese, sentido era como «hacernos sentir rehenes», hacerle sentir al pueblo: «si hacen tal cosa ocurrirá de nuevo tal otra»... Entonces se produjo en el referéndum esa diferencia de votos que generó la consolidación de esta ley de perverso nombre –duele la boca al nombrarla– la Ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado. Lo que queríamos era que los responsables de haber violado los derechos humanos pasaran por la justicia, de eso se trataba.

– *Retomando aquella etapa, tras la primera presidencia de Sanguinetti, del 85 al 90, después vino el gobierno blanco de Lacalle, y en el 95 volvió Sanguinetti. ¿Cómo recordás ese período?*

– Aparte de todo lo cuestionable de esas etapas, recuerdo que muchos vivimos esos gobiernos del gobierno sanguinetista con la misma sensación de que se repetía aquella vieja continuidad en la alternancia entre blancos y colorados. Pero en el campo popular hay un hecho reconfortante que fue el oponerse a los intentos privatizadores del gobierno de Luis Alberto Lacalle. Es en ese momento que se gana el plebiscito contra la privatización de la Telefónica ANTEL y así se levanta la bandera contra las privatizaciones de empresas públicas. Atados al cuello por la deuda externa con el Fondo Monetario Internacional –atados con un alambre que bien valdría la pena también desalambrar– la pérdida de terreno en las empresas estatales era de mal agüero. En cuanto a un importante factor negativo del gobierno lacallista de entonces, te señalo en una ocasión el ataque a varios ciudadanos, entre ellos al joven Fernando Morroni, asesinado a mansalva durante la vigilia que se hizo junto al Hospital Filtro, en defensa del derecho de asilo, cuando la huelga de hambre de los militantes vascos, en 1994. La acción ordenada por Ángel María Gianola, ministro del Interior, fue ferozmente represiva, y denunciada con valentía por Carmen Beramendi en el Parlamento. Al oírla aquel día me hizo recordar el temple de una hermana mayor suya en la Cámara: nuestra Alba Roballo.

–En contrapartida, ¿qué efecto te causó el pasaje del gobierno de la Intendencia a manos del Frente?

– Ése fue un paso que en el 90 nos sorprendió y nos alegró mucho. Las amenazas de la derecha sobre el caos y la inoperancia que invadirían la administración municipal, se desinflaron en poco tiempo. Se probó en los hechos que era perfectamente posible que la izquierda gobernara Montevideo, en muchos planos con eficacia, y hasta con un cierto reconocimiento de alguna gente de las bases de los partidos tradicionales. También teníamos la preocupación durante todos esos tres períodos de gobierno municipal progresista de que, en la medida que pasaba el tiempo, se mantuvieran los postulados de la izquierda, se mantuvieran los postulados del Frente y, como lo he dicho varias veces, que «la izquierda no se mudara al centro». Otra inquietud nuestra en aquel período era que no se produjera una desmovilización, porque al comienzo de la transición democrática, los comités de base

estaban vivos, renacían, y sin embargo después se pasó por un período de crisis en el que el Frente empezó a funcionar más de una manera cupular, digamos, entrando en dificultad la actividad de esos comités. Hubo un período de quietud no deseada y las cosas no funcionaron desde la base popular que tan importante ha sido y tendría que ser siempre para nuestra izquierda.

– *El tiempo va profundizando la crisis social y económica en el país y desde las elecciones nacionales de 1994 y los cinco años del nuevo gobierno de Julio María Sanguinetti, se va dibujando un importante progreso del electorado frentista. ¿Cómo vivís esa etapa?*

– Sí, es cierto que el electorado del Frente Amplio va creciendo, de modo que cuando nos vamos acercando al fin del segundo gobierno colorado y a las elecciones del 99, hay una esperanza en el triunfo del cambio. Pero todavía eso no resultaría posible y finalmente hubo que pasar al balotaje y enfrentar a los dos partidos de derecha que se habían unido por primera vez en una larga historia de antagonismos, con el claro propósito de no ser derrotados por la izquierda. Yo estaba citado para el acto del Frente tras el resultado final, que se venía insinuando como muy difícil. Entonces llego al estrado levantado en Bulevar Artigas, con el ánimo de que se podía todavía mantener ese fueguito interior de ganar a pesar de las dificultades. Cuando llega la noticia confirmada de la derrota del Frente en esa elección nacional, me toca elaborar el duelo cantando. En un momento inicial se piensa en suspender el acto cuando se sabe que se perdió, pero somos varios los que sostenemos que el acto hay que hacerlo igual. Entonces frente a la gente que estaba allí –que ya no era demasiada–, ante alguna solitaria cámara de televisión tengo que anunciar esta derrota antes de cantar. Cuán diferente todo eso a lo que iba venir en la última elección: el triunfo electoral del Frente en el 2004, con la alegría popular a flor de piel.

– *Y en estos primeros años del nuevo siglo, ¿cómo continuás tu camino?*

– Ya que me mencionás «camino», te diría que sigo en ruta pero con un poco menos de viajes al exterior; estoy un poquito más selectivo, desde que he logrado estar más tiempo en el país. Cuando uno ha regresado acá después de tantos años, te empiezan

a salir filamentos, te empiezan a salir como raíces nuevas, que no es que te aten, porque estás también en movimiento dentro del país, pero te hacen sentir de alguna manera útil en tu tierra y en tu trabajo. En todo eso ha sido un gran apoyo la instalación en el Uruguay de Lourdes, mi compañera, Lourdes Villafaña, que es psicoanalista, pero que fuera de su actividad me ha ayudado en muchas áreas de mi trabajo. Y entonces, por todos esos factores, los viajes han disminuido bastante. Salvo para ir a ver a mi hija en París, ya ahora recibida en su carrera de Artes Decorativas, en la Escuela de Bellas Artes, o a la familia y los amigos de Lourdes en México. Así como yo le he trasmitido mis afectos uruguayos a Lourdes, desde hace muchos años, ella me ha derivado los suyos de México. Esto abarca también el gusto por recorrer el Uruguay, cantando, cuando esto es posible, o sin guitarra. Algunas pesquerías que hemos hecho en ríos o arroyos, una escapada al Cabo Polonio, a la Barra de Valizas, a Maldonado, o algún paseo a Minas. Por cierto, acercándome a los recuerdos de mi viejo en Minas, llevé adelante mi deseo de reeditar una novela que mi padre había escrito en 1955: *El Clinudo*, la historia de un matrero cuya vida transcurrió en esos parajes*. En esa nueva edición, para la revisión del texto, Lourdes trabajó mucho y también nos apoyó mi sobrina, Adriana Rodríguez. Volviendo a tu pregunta, en mi camino uruguayo, otros viajes cerca se van sumando, como es el caso de Argentina, donde he estado en varios actos de Madres y Abuelas, con Hebe Bonafini, con Nora Cortinas, grupos en los que no elijo ninguna línea, participo con todos los sectores, alguna vez en la propia Plaza de Mayo, con Madres, y en otras partes también, en provincia. En La Plata, recuerdo la ocasión en que me invitaron a inaugurar un fresco sobre un muro de la ciudad, donde los grupos de Derechos Humanos habían escrito una larga lista de nombres de represores y de lugares de encierro. Un señalamiento, digamos, realmente conmocionante. Estaba allí el uruguayo Gabriel Manera, ex alumno mío, hijo de Jorge Manera Lluveras, otro de los rehenes tupamaros. Entre las emociones vividas en Argentina, tengo que mencionarte haber recordado, en Buenos

* Viglietti, Cédar: *El Clinudo*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2004.

Aires, junto a sus hijos Martín y Gabriel, a mi amigo Jorge Sivak; su intensa vida y su final trágico, ya en democracia, a consecuencia de sufrimientos que le ocasionó la guerra sucia. Y si sigo retomando emociones, te cuento de otro viaje a Chile, después de aquel retorno al «Chile Crea». Yo ya había participado para el aniversario de los treinta años de la muerte del Che. Eso fue en el 97, en el Estadio Nacional, con toda la conmoción de estar cantando frente a unas tribunas pobladas de mucha gente joven, en aquel lugar donde estuvieron encerrados tantos presos y torturados. En el 2003 volví por el aniversario de los treinta años de la muerte de Salvador Allende, donde estuve con su hija Isabel, cuando se inauguró un busto del Compañero Presidente en un barrio humilde de Santiago y se hizo un gran acto en el Estadio Nacional de Chile. Y también un nuevo reencuentro con Joan Jara, ahora profesora de danza. Visité la Fundación Víctor Jara, donde ella busca rescatar la memoria de este cantor, que sigue vivo en sus canciones, en la coherencia de sus ideas. Eso siento, más allá de diferencias ideológicas, que fueron habituales entre muchos de nosotros en ese período en Chile. También se produjo, al comenzar este siglo, mi regreso a Paraguay. Ese país había estado prohibido desde siempre para nosotros por la larguísima dictadura. Ya había cantado allí en festivales, había visitado algunas prisiones y centros de tortura que habían existido en Asunción. Esta segunda vez vuelvo a un festival en apoyo a un proyecto de cooperativas, ligado a nuestra federación de cooperativas FUMM. Y el regreso a El Salvador, donde he vuelto a encontrar a músicos de allí que había conocido hace décadas en el exilio, como el caso del grupo «Yolocamba I Ta». Algunos de ellos son de formación jesuita, porque en ese país casi todo pasa por la fe. Cuando voy a El Salvador a veces comparto actividades particularmente con un grupo local que se llama «Exceso de Equipaje». Ellos, periódicamente, realizan presentaciones en un programa de radio que se hace en diferentes parroquias; se reúnen vecinos de la zona, se graba y después se pasa otro día. Allí se junta en una mesa gente representativa de muy diferentes líneas políticas, y un delegado del barrio, y el público les hace preguntas. Es una experiencia muy linda, muy abierta, y hay música en los intervalos, donde participa este grupo, y cuando ando por ahí de gira me invitan también a mí a cantar.

– *Como que a la realidad te conectás mucho a través de los movimientos sociales aquí y allá, trabajás con esos sectores...*

– Lo que pasa es que la actividad de los movimientos sociales va tomando un lugar considerable en la vida política de nuestros países, el trabajo de las bases. Y en ese sentido otra experiencia importante para mí han sido los actos en relación con el movimiento de los Trabajadores Sin Tierra, del que mucho me habló ese tenaz luchador que fue «El Viejo» Andrés Cultelli. En Brasil, con Los Sin Tierra, he sentido la importancia de los movimientos sociales, cómo eso va cobrando un peso que a veces puede ser tan o más importante que los partidos o las organizaciones políticas. También han sido positivos mis contactos con los Foros Sociales Mundiales, que se hicieron, por ejemplo, en Porto Alegre. Y volviendo a la música, en Brasil, en Río, no quiero dejar de contarte que me encontré con alguien que sé que vos admirás desde siempre, Mario. Nada menos que Dorival Caymmi, con sus más de noventa años, que por vía de su nieta, la cantante Juliana Caymmi, nos recibió a mí y a Lourdes, en su apartamento carioca, con un cariño y una fraternidad asombrosa. Le hice una larga entrevista, y terminamos cantando juntos, sin guitarra, trozos de canciones suyas. Fue una experiencia inolvidable con este gran símbolo de la cultura brasileña. Y si pienso de nuevo en México, participé en un festival organizado por fuerzas progresistas que se realizó en el Zócalo de la capital, un evento llamado «Siglo XX: Revoluciones, Sueños y Pendientes». Me impresionó cantar por primera vez en ese enorme espacio frente a uno de los públicos más numerosos de mi vida, porque eran miles y miles de personas. Y en esa ocasión además, mientras yo estaba cantando, muy a lo lejos se sentía la música de los danzantes, que trabajan allí todo el día, y que evocan el pasado prehíspánico de México. Y era una situación muy emocionante, un contrapunto que yo agradecí diciendo que no me interrumpían sino que me alimentaban. Por cierto, en ese acto en México conocí a uno de los últimos sobrevivientes de Los Dorados de Pancho Villa y pude entrevistarlo. Eso es lo que yo rescato cuando salgo, frente a la insistencia de los viajes, que tienen el costado un poco... de que hay que llevar la guitarra en mano, de que las valijas... de los cambios de horario en el sueño... es la parte pesada del oficio, pero todo eso tiene como

contrapartida los encuentros, el descubrimiento de otras realidades y el diálogo con tantos seres. En Venezuela fui a cantar para el «Festival de la Juventud y de los Estudiantes», en Caracas, en un encuentro de jóvenes también masivo, donde hubo gente de toda América Latina, entre ellos también delegaciones de uruguayos. Ese país donde yo siempre menciono el hermoso recuerdo que tengo de Alí Primera, ese trovador que es todo un símbolo popular. En una de esas visitas a Venezuela también pude conocer la experiencia bolivariana de «Barrio adentro», donde vi una cantidad de centros de asistencia médica para la gente menos favorecida que vive en esa parte de los cerros y la presencia de médicos cubanos compartiendo con ellos la vida en humildes viviendas de esa zona alta de la ciudad. Los voluntarios cubanos, a veces durmiendo en el suelo, pasando meses lejos de la isla, están al firme con su solidaridad y con todo ese sistema de asistencia zonal de salud. Ese esfuerzo por la salud colectiva es una cosa que me sorprendió mucho en Venezuela.

– *¿Y cómo es tu actividad de estos últimos tiempos en Uruguay?*

– Lo principal son los recitales, que casi siempre son cielos una vez al año. Se hacen en la inquieta Sala Zitarrosa, que ha impulsado el desarrollo de la música uruguaya; en El Galpón, que mantiene su tradición de apertura al género; o en el Teatro Solís, remodelado y afortunadamente también abierto a la música popular. El Solís es una hermosa sala y sigue siendo emocionante para mí cantar ahí por tantos recuerdos. Mi madre tocó allí muchas veces y también con mi padre yo iba de muy niño a escuchar a la Banda Municipal que dirigía Vicente Ascone. Me llamaba mucho la atención el director sobre la tarima, con la batuta, frente a la Banda sonando. Aunque después tuve una gran sorpresa cuando vi al director Leopoldo Stokowsky, dirigiendo sólo con sus manos en la película *Fantasía* de Disney. Me impresionó muchísimo la música de *La Consagración de la primavera* de Stravinsky, animada con dibujos sobre la era prehistórica. Yo tenía cinco, seis años. Cuando volví a casa comencé un juego: dirigía una orquesta imaginaria, reproduciendo con la voz pasajes de las obras, imitando algunos instrumentos de la orquesta. Poco tiempo después llegué a tener una batuta que me trajo mi madre de ese gran maes-

tro que fue Erich Kleiber, pero la perdí. Vaya a saber si eso no fue una de las razones de mi relación siempre cambiante con la música culta. Es cierto que a mi madre le debo todo un caudal de conocimientos y de inquietudes en materia de ese tipo de música. Cuando dejé de chico mis estudios de piano en el conservatorio, ya había aprendido mucho en casa, por esa transmisión directa, que de todos modos me fue útil años más tarde para la guitarra. A Lyda la recuerdo no sólo como la pianista que fue, sino como a un ser muy inquieto en todo lo que tenía que ver con lo cultural. Incluso, ya de regreso de su etapa francesa, en sus últimos años, siempre que podía iba a mis recitales y en medio de sus elogios, típicamente maternos, abordaba críticas y consejos que me han sido preciosos. Pero, bueno, se entiende entonces que siempre el Solís para mí es un espacio muy afectivo. Y además, Mario, porque en esa sala hemos compartido nuestro trabajo *A dos voces*, más de una vez.

–*¿Y en Montevideo, actualmente, fuera de las salas principales o las alternativas, hay otros espacios de canto?*

– Y en Montevideo, el trabajo, por ejemplo, en la Carpa móvil de la Intendencia, una experiencia renovadora que se va desplazando por diferentes barrios y a la que acude con entrada libre un público al que no le es nada fácil ir a los teatros. Sin olvidar, en el Cerro, al Teatro Florencio Sánchez, que se ha vuelto un centro cultural de la zona. Otra experiencia nueva es la apertura a la música popular uruguaya en la programación de la Semana Criolla del Prado, con los escenarios Zitarrosa, Carlos Molina o Ambal Sampayo. También el canto tiene lugar en algunos cines como el Plaza o el Metro. Y hay auditorios más pequeños, como el Espacio Guambia, por ejemplo, donde la actividad profesional se vuelve más coloquial, y eso es muy interesante para el público y para el músico. Y en espacios muy grandes, entre otros, está el Velódromo. Ahí se me han daao actuaciones combinadas con murgas, lo cual significó para mí tener un primer contacto vivo, cantando, con el carnaval. Porque alterné y canté con Diablos Verdes y Contrafarsa, en dos ocasiones. Lo de compartir actuación con murgas era para mí un viejo deseo que tenía guardado en alguna parte mía. Había entrado a ese carnaval siempre como escucha, como espectador, desde que mi viejo me llevaba a los

tablados y me alzaba en hombros. Y además de que me gusta el género, son muchas las murgas que han tomado temas míos en diferentes carnavales.

– *¿Y también en esta etapa has abarcado el interior?*

– Te cuento que he buscado acrecentar mi relación con el interior, más allá de los bloqueos de ciertos festivales. Algunos pasos di en ese sentido con el productor Aldo Novick. En el año 2001 emprendí no una odisea del espacio, pero sí una odisea del interior, lo digo así porque no es nada fácil plantearse una gira por el interior de nuestro país, poderla coordinar. Lo hice con el apoyo de producción de Elbia Fernandes y Luis Trochón, y sobre todo tratando de contrarrestar un hecho que persiste y que es la escasez de propuestas que se me hacen a mi en particular, para participar en los diversos festivales del interior. Hay ahí un fenómeno que no tiene que ver conmigo, porque yo estoy y siempre estuve deseoso de cantar en el interior y siempre abierto a participar en todos esos eventos a los que sin embargo no me convocan, por razones que yo ignoro –algunas excepciones confirman la regla–, lo que quizá tenga que ver con una eventual discriminación desde las Intendencias conservadoras o con los criterios manejados por quienes seleccionan a los eventuales participantes. Los resultados son repetitivos –solistas o grupos prácticamente infaltables desde hace veinte años– y muchas veces hay una inclinación a los productos más populistas y menos arriesgados estética e ideológicamente. Ahora habrá que comprobar, desde el acceso del progresismo a varias intendencias del interior, si hay un cambio de timón. Y no lo digo sólo por mi caso, que es el que conozco de veras, sino por todo un sector de la música popular uruguaya prácticamente impedido de participar en esos festivales de público masivo, en particular varios músicos de generaciones posteriores a la nuestra.

– *Y en cuanto a tu producción discográfica, de algunas actuaciones tuyas, nace un nuevo disco en vivo...*

– Sí, que se llama *Devenir*. Me he ido dando cuenta de que cuando canto en público la interpretación tiene una intensidad diferente que en el estudio de grabación. Es como que el público te hace darte más, lo cual no quiere decir que no prevea algún disco futuro en estudio, que siempre tiene otras características, de

arreglos, de sonoridades, otra estética. En *Devenir* incluyo varias de mis últimas composiciones: «El vals de la duna», cantada y, luego, cerrando el disco con la versión instrumental junto al flautista Pablo Somina, tema que compuse para *Cabo Polonio*, una película del uruguayo Gabriel Varalla; otra canción es «Che por si Ernesto», en la que intento abordar de Guevara ya no su perfil de guerrillero, sino otras lecturas de su interioridad, a la vez de cuidar que no lo canonicen, que no lo represen ni lo limen, y señalando a quienes lo abandonaron a su suerte en Bolivia junto a sus compañeros. También *Chiapaneca*, la canción que hice luego de estar en Chiapas en aquel Encuentro organizado por los Zapatistas. Revisité algunas canciones mías en nuevas versiones, como *Mucho poquito y nada*, coreada por el público, que siempre es algo muy lindo para uno. Incluí también como intérprete un tema temprano de Zitarrosa, algo de Yupanqui y también de Yupanqui y Pablo del Cerro. Y un vals del repertorio de Tormo que me quedó grabado desde la infancia, «Puentecito de mi río», del poeta Buenaventura Luna, con música de Diego Canales y de Tormo. Sabés que en Buenos Aires lo pude conocer a Antonio Tormo. Fue aquel cantor que me decidió de niño, él sin saberlo, desde sus discos, a tratar de imitarlo. Fue una pasión imitar sus canciones, que me encantaban, con sus guitarristas y el arpa de Prudencio Giménez. Lo conocí entonces con más de noventa años. Y lo entrevisté en la casa de mis amigos Omar y Gloria Glezer en Buenos Aires. Me dijo que seguía cantando, y me volvió a sorprender, porque me contó que siempre iba a clases de ejercicio vocal, todas las semanas, con una profesora. Por todas esas historias quise que hubiera algo suyo en *Devenir*.

– *Es curioso,* Devenir *es un término similar en castellano y en francés... ¿Lo elegiste también por eso?*

– Es cierto... Pero no, no lo pensé, me di cuenta después, son esas cosas del azar, que a vos también te gustan mucho... Aunque sería natural esa resonancia en mí por los años vividos en Francia. Por mi madre que vivió tantos años allá, trabajando con su piano, en París, en Nancy, en Metz, en Nantes, hasta antes de regresar acá. Por mis tiempos de familia francesa y de obtener la nacionalidad. Por Trilce, que nació allá, que aprendió piano en París y que luego eligió su propio camino hacia las Artes Decorativas. Por

Lourdes, con quien nos conocimos allí, por nuestras andanzas diurnas con ella por los parques, por los muelles, en las manifestaciones, y las noches en los cines, en las librerías del Barrio Latino, o mirando los atardeceres en Ivry, mientras oíamos a Ferré o a Chico Buarque. Pero, de todos modos, yo creo que esa aparición del término devenir, viene más bien del azar...

– *Sí, sí, el azar no descansa... No es por azar cambiando de tema, que en camino a cincuenta años de tu actividad como compositor e intérprete, en tiempos recientes hayas cosechado varios premios, como el Morosoli, o cuando te nombraron Ciudadano Ilustre de Montevideo y en Argentina Visitante Ilustre de Buenos Aires y de Morón... y también Maestro de Vida, ese premio de los trabajadores de la educación de Argentina. ¿Qué significan para vos esos reconocimientos?*

– Bueno, vos sabés mucho de eso de recibir premios. Son cosas que siempre asustan un poco, ¿no?, por aquello de que los años no vienen solos... vienen con premios... Pero bueno, yo recibo eso como un impulso, un desafío para seguir produciendo, para seguir cantando, escribiendo, para seguir comunicándomb. Y también están esos otros premios, digamos, que son como chispítas: los mensajes cálidos de la gente. Es cuando de repente en una calle te cruzás con alguien joven que te hace una guiñada, o que pasa y te dice «vamos arriba», o las felicitaciones concretas, dentro y fuera de los conciertos, en la vida cotidiana; también, la cantidad de Anaclaras y de Martinas, de niñas que llevan esos nombres por las canciones, entre ellas Martina, la hija de mi amiga Myriam Dibarboure, y en mi propia familia, Martina, la hija de mi sobrino Alejandro Rodríguez. Eso es muy emocionante. O los testimonios, que a veces me los dicen casi en secreto, de presas o presos que recuerdan que en algún momento los ayudó una canción, a lo cual yo siempre insisto en contestarles todo lo que nos ayudaron a nosotros, los que escribimos o cantamos o simplemente existimos, cómo nos ayudaron con lo que ellos y ellas lucharon y resistieron. Yo tendría que felicitarlos y pedirles firmas a todos ellos. Bueno, así los mensajes cotidianos llegan y me conmueven, y creo que son una manera de sentir entre todos que nada ha sido inútil, que todo ha valido la pena –por cierto que pena hubo y cuánta– y que ahora no nos olvidamos de todas esas

cosas mientras vamos reconstruyendo la alegría de seguir. Me salió de un tirón la frase...

– *Sí, y eso no creo que sea por azar... Decime, en medio de tu actividad de músico, aquí o en el exterior, ¿continuabas tu trabajo de investigación para tus artículos o para tus programas de radio?*

– Sí, para darte una idea de todo eso, te cuento que fui uno de los impulsores cuando nació el semanario *Brecha*, que es como un cierto eco del legendario semanario *Marcha*, en donde publiqué muchos artículos en aquellos años anteriores al exilio. En *Brecha* escribí más o menos regularmente durante un tiempo. En cuanto a la radio, que era una actividad que yo había mantenido en el exilio, la retomé en Uruguay apenas regresado, porque yo entré aquel 10 de setiembre del 84, como ya hablamos, y en noviembre estaba saliendo ya mi programa *Tímpano* en FM, en aquella inquieta Emisora del Palacio. Fue también ocasión de trabajar con jóvenes que me ayudaron generosamente con detalles técnicos o de archivo.

– *¿Y por qué* Tímpano?

– *Tímpano* es el nombre amplio que yo le puse al programa para poder tratar materias muy diferentes; no lo quise etiquetar como algo solamente musical porque a veces en él la palabra puede tener un peso muy grande. Es un programa en el que yo difundo música, encuentro músicos, aquí y allá, pero entrevisto también a gente que tiene que ver con la cultura en otras actividades. Escribiendo me siento también como pez en el agua. Quizá por eso he entrevistado naturalmente a varios escritores, obviamente que a ti, Mario, pero también a Nicolás Guillén, Julio Cortázar, Juan Gelman, Eduardo Galeano, Osvaldo Bayer, Idea Vilariño, Elena Poniatowska, Ernesto Cardenal, Circe Maia, Claribel Alegría, Thiago de Mello, y la lista sigue. A algunos de esos escritores les he hecho un seguimiento –a ti, a Galeano, a Gelman–, como a algunos cantantes con quienes he multiplicado las entrevistas en diferentes períodos de sus vidas -Chico Buarque, Pete Seeger, Joan Manuel Serrat-, pero también he dialogado con artistas plásticos como Oswaldo Guayasamín, Octavio Podestá, León Ferrari, con quienes, en los tres casos, tuve el privilegio de recorrer sus talleres de trabajo. He abordado para *Tímpano* a psicoanalistas comprometidos con su tiempo, como es el caso de Jorge

Galeano Muñoz y Marie Langer, que ya te nombré, así como más tarde a Maren y Marcelo Viñar, y a Elsa y Daniel Gil. En fin, he entrevistado a diversas gentes de la cultura, la política y la comunicación. El formato es relativamente breve, lo hago muy conciso, trabajo mucho con la edición, porque es un programa grabado, donde trato de lograr un lenguaje propio, un estilo. Después del ciclo inicial en FM, pasé a hacerlo en AM, desde hace una década, con mucho más alcance, en Radio El Espectador, la emisora donde, de muy joven, yo actuaba en la fonoplatea. Y bueno, con *Tímpano*, sumando las etapas en las diferentes emisoras, creo haber sobrepasado los mil programas. Es un espacio que logra buena audiencia, lo sé por los mensajes que me llegan y porque también se oye mucho en el interior y en el exterior, a través de Internet. En la producción del *Tímpano* y en otras tareas, he contado con la valiosa asistencia de Andrés Renna, estudiante avanzado de la Facultad de Ciencias de la Comunicación. El programa ha tenido ciclos puntuales en España, Francia y Suecia; y en Argentina, Cuba, México, Nicaragua y Venezuela.

–*¿Esto último te permite mantener una conexión con países que has conocido como cantante?*

– Sí, pero además tiene otras derivaciones interesantes. Por ejemplo, he organizado aquí con algunos artistas del exterior un nuevo tipo de recitales que he llamado «Conciertos del Tímpano». En esa actividad soy un poco el anfitrión que recibe a alguien de fuera, y eso lo pensé un poco como agradecimiento a algunas figuras solidarias del exterior, que supieron ser muy solidarias con Uruguay. Y en ese sentido, he empezado esa experiencia con tres artistas en dos etapas diferentes, casualmente son nórdicos los tres: uno es sueco, Jan Haminarlund. Y los otros, que vinieron posteriormente, son noruegos: el cantautor Lars Klevstrand y el instrumentista y compositor Alfred Jansen. Tengo siempre la intención de continuar con cierta regularidad esa experiencia, pero requeriría de más infraestructura, de más apoyo. Y no es fácil.

– *¿Ya veces vas a oír a otros de nuestros músicos en sus propios recitales?*

–Sí, sobre todo tuve la preocupación –no pude realizarla siempre, pero en muchos casos sí– de escuchar a músicos uruguayos

más jóvenes que los de mi generación. Y hay muchos valores que van creciendo. Trato de difundirlos en mis programas de radio y aprovecho esas horas de tarea para oírlos. Siempre hay algo para aprender de las nuevas generaciones. Todo esto tiene algo de tejido, de hilos que se cruzan, de zurcidor, como diría Darnauchans.

– *Desde hace un tiempo comenzaste a hacer un programa en televisión, ¿qué te llevó a abordar ese otro medio?*

– Sería como que le puse mirada al *Tímpano*, ¿no? Porque empecé a sentir que en ciertos encuentros, como por ejemplo ése en que estuve con Dorival Caymmi, después de hacer la entrevista con el grabador, me quedaba la sensación de haber perdido una oportunidad de rescatar su imagen completa. Eso me ha pasado con mucha gente. Y además al ponerle mirada al *Tímpano* le puse realidad a un viejo sueño mío, el de trabajar con la imagen. ¿Te acordás que a mí me gustaba mucho el cine, que eso lo habíamos hablado en aquel diálogo de hace ya más de treinta años? Yo tenía entonces el sueño de utilizar una cámara y es algo que se ha vuelto un poco más accesible con el video. Esta serie de programas se llama *Párpado* y nació en TV Ciudad, el canal municipal montevideano. En *Párpado* he incluido una serie de programas que se llama *El nacimiento de las canciones*, con un equipo integrado por Sergio del Cioppo, como inquieto productor, junto a un grupo de profesionales muy eficientes. En esa primera serie de *Párpado* narro e ilustro con imágenes diversas, el origen de algunas de mis canciones, y las canto, claro. El ciclo lo abrí recordando que compuse *A desalambrar*, en 1966, a pocos días de una dura represión a obreros de los frigoríficos en el puente del Arroyo Pantanoso. En ese primer capítulo, mencioné la influencia que tuvo sobre esa canción mía, el milongueo en mi menor del entrañable payador Carlos Molina, a quien evoqué invitando al programa a su nieto Efraín, fotógrafo. En el segundo ciclo de *Párpado*, que se llama *Yo pregunto a los presentes*, dialogo con figuras del ámbito cultural o social con quienes he intercambiado opiniones y experiencias a través de mi periplo como músico: entre otros, con los cantantes Isabel Parra, Liliana Herrero, Joan Manuel Serrat, Milton Nascimento, el dibujante Pepe Palomo, el artista plástico León Ferrari, los escritores Eduardo Galeano, Osvaldo Bayer, y con vos mismo Mario...

– Es cierto que el pasaje a la izquierda de la Intendencia montevideana generó iniciativas como la de TV Ciudad.

– Sí, claro. Cuando hace algunos años fui invitado a la Argentina a cantar en un encuentro de dos orillas entre el Municipio de Buenos Aires y el de Montevideo, me pidieron que interviniera en un coloquio. Cuando me tocó hablar sobre lo cultural en Montevideo, no por casualidad elogió como lo más positivo de aquella etapa la línea de trabajo de TV Ciudad. En el campo de la música popular uruguaya, se han hecho otras cosas positivas en Montevideo, si pienso, por ejemplo, en las actividades en las salas que te mencionaba: la Zitarrosa, el Solís, la Carpa, la Semana Criolla, como ya te dije. Sin embargo, en materia de cultura, muchos hemos sentido que las realizaciones no iban siempre al ritmo de lo que se había esperado o soñado. Tal vez es un problema que tiene que ver con la relación de los sectores que conducen la cultura con los trabajadores de ese ámbito. En general es como que ha faltado comunicación, quizá de ambas partes. Creo que un gobierno progresista tiene que buscar relacionarse también con la gente que es crítica, que exige, y no tiene que temer eso; hay que entender que es una articulación a favor del proceso de construcción de una política cultural. Que el sentido crítico funcione, eso es muy importante. Quizá queda algo de los viejos tiempos del «no te metás», que también se introduce un poquito en las experiencias de cambio; no meterse, no opinar, yo creo que no hay que caer en eso.

–Bueno, después el Frente fue creciendo, hasta llegar a ganar las elecciones a escala nacional, ¿qué podés decirme al respecto?

– Yo pienso que luego de aquellas inquietudes iniciales sobre qué iba a pasar con la izquierda en el gobierno, la gente constató una gobernabilidad normal de la vida ciudadana en la capital y pudo apreciar emprendimientos positivos que iban diferenciando a la comuna de izquierda de sus antecesores de derecha. A través de los gobiernos municipales de Tabaré Vázquez y de Mariano Arana, se confirmó que el mundo no se terminaba, como auguraban los reaccionarios, sino que empezaba otra experiencia viable, con su nivel de cambios poco a poco positivos. Pienso que esto, junto a la debacle económica producida por la corrupción de la derecha en el gobierno, fue sembrando una certeza en la gente de

que era posible un cambio que fuera a nivel nacional. Y también comenzaron a participar en el terreno electoral, seres que habían sido antes supliciados y difamados por la dictadura, que habían sido considerados hasta «innombrables» y que, en realidad, eran portadores de valores como la equidad y la justicia, por los que habían luchado tanto. Nombres como Jorge Zabalza, al comienzo, en la Junta Departamental; José Mujica, que como candidato del Frente se iría volviendo pieza clave para el triunfo electoral; Eleuterio Fernández Huidobro, Nora Castro, entre otros, empezaban a recibir un creciente reconocimiento público. La victoria del Frente tuvo mucho que ver con esa realidad múltiple: la positiva de ciertos logros de los gobiernos municipales; la negativa del triste legado de la derecha; y el saludable resurgimiento de opciones ideológicas sostenidas por pasadas luchas populares. Creo que todos esos factores decidieron a otra gente a arrimarse y permitir ese triunfo, junto a los votantes que vinieron del exterior y a los jóvenes que ingresaron al padrón electoral. Me parece que el balance entre todos esos factores, confirmó la urgencia de un cambio.

– *¿Apoyaste la campaña del Frente para las elecciones del 2004?*

– Sí, apoyé la campaña a través de algunas actuaciones mías dentro y fuera del país. Con actos en Montevideo y en el interior; en Canelones, con Marcos Carámbula; en Maldonado, adonde me invitó mi abogada María del Carmen Salazar; en San José, adonde me llevó Hugo Cores, quien hizo un apasionado discurso; y en Paysandú, donde con el periodista Carlos Caillabet, pude abrazar a Aníbal Sampayo. En esos departamentos se ganaron después las elecciones municipales, como sabés. Pero incluso en Lavalleja, donde se estaba lejos de ganar, por razones afectivas fui también a cantar por el Frente en la ciudad de Minas. Al final el Frente lograría un diputado, el minuano Heber Clavijo. Y después, en el exterior, participé en un acto en memoria del General Liffier Seregni, en el Teatro Municipal de Caracas. Lejos, en Oslo, Noruega, apoyé la actividad de poquitos uruguayos pero siempre muy activos. Y en Argentina, di un concierto en la ciudad de La Plata, con fines de publicidad y de apoyo económico. Así se pudieron comprar pasajes para votantes de fuera de fronteras, aporte electoral que resultó importante. Y por supuesto que par-

ticipé después en los inolvidables actos multitudinarios. En el del 31 de octubre, al cierre de la campaña, formamos en el estrado un coro espontáneo entonando «A Redoblar» con varios músicos y gente de la cultura. Entre los cantantes estaban Mauricio Ubal y Jorge Bonaldi, quien llevaba en sus manos una foto grande de Jorge Lazaroff, para hacerlo presente. La gente cantaba. Había decenas de miles de personas reunidas desde el comienzo de la Diagonal Agraciada hasta el Palacio Legislativo. Era muy emocionante. Y también participé en la fiesta del 1° de marzo del 2005, cuando asumió el nuevo gobierno, donde canté en un escenario levantado junto al Monumento al Gaucho.

– *Había mucha alegría en el rostro de la gente, y mucha esperanza...*

– Sí, con el triunfo del Frente se respiró de nuevo alegría en la calle. Yo creo que fueron experiencias de una alegría nueva, porque se había imaginado mucho la llegada de esos momentos pero había que vivirlos, eran inéditos. Estaba más cerca la posibilidad de volver realidad la esperanza de cambio que se tenía y que se tiene. Había gente que sentía que aquello era... como una especie de revolución... Y claro que no lo era. En todo caso fue un paso muy importante hacia una experiencia progresista que recién se va desarrollando, que ahora todavía es muy joven y que tiene que responder a una demanda enorme, que viene de todo lo que se ha sufrido con los gobiernos de derecha, todo el daño que han hecho, toda la mentira que han instalado, toda la corrupción que han practicado, toda la impunidad que han sostenido. Frente a ese panorama las expectativas hacia el nuevo gobierno son grandes y se quiere verlas básicamente cristalizadas. Entonces se va dibujando el dilema de equilibrar el deseo de cambio con las posibilidades reales, lo cual no es una tarea fácil. Y en medio de todo eso pienso, desde mi oficio de cantor, que hay que ser un poco siempre como el tábano. Aquí siento que estamos volviendo a una imagen que surgió en aquel primer diálogo de más de treinta años atrás. Tú me preguntabas cuál podría ser la función de un cantante en un gobierno revolucionario. Y bueno, yo te decía en aquella época: «ser como un tábano». Y tú me señalabas: «pero no como un buitre». Ahora yo retomo esas sabias palabras tuyas, Mario, aplicándolas a esta situación, que es diferente, pero que también

me hace pensar que hay que ser como un tábano. Serlo con todos y con nosotros mismos, con los ojos abiertos y manteniendo la conciencia crítica despierta, pero sin deslizarse hacia un buitre. Desde que el Frente llegó al gobierno se ha abierto la posibilidad de responder en los hechos a esa esperanza de tanta gente. Pienso que se trata de una oportunidad histórica y no hay que perderla.

– *Y ya con el gobierno de Tabaré Vázquez a nivel nacional, ¿cómo percibís este período?*

– Bueno, ahora con el nuevo gobierno han comenzado a ocurrir algunos hechos significativos, por ejemplo, en el terreno de los Derechos Humanos. Se han dado pasos importantes desde la Justicia y que nunca fueron posibles en los gobiernos anteriores. Pero somos muchos los que sentimos que esta caminata hacia la verdad es insuficiente y que no debe cerrarse, y para eso es muy importante anular la Ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado. Para poder lograr que los militares y civiles culpables de violaciones de los Derechos Humanos pasen todos por la Justicia. Y que se sepa el destino de los desaparecidos, sin esquivar ni el quién, ni el cuándo, ni el dónde, ni el cómo. Que la cúpula militar no nos siga mintiendo y ocultando hechos, como ocurrió con Macarena Gelman en busca de María Claudia, su madre desaparecida, por mencionar un hecho de todos conocido. En esa larga batalla le debemos muchísimo, sin duda más que a nadie, a todos los familiares de los desaparecidos, a la Tota Quinteros, a Luisa Cuesta, a Sara Méndez, cuyos rostros emblemáticos bien pueden representar a tantas y tantos compañeros de esa causa. Causa que me hace sentirlos como si fueran el gobierno ético de la República. Por tantos de esos ejemplos y por muchas otras razones, por iniciativa del PIT-CNT, junto a otros ciudadanos entre los que se cuentan Guillermo Chifflet, el general (R) Víctor Licandro, el juris-ta Oscar López Goldaracena y dirigentes sindicales como Luis Puig, decidimos integrar una Comisión para impulsar la derogación de esa ley que protege a los terroristas de Estado y que es perversa desde su propio nombre. Actualmente hay algunos pocos de estos responsables de tantos crimenes, que están en prisiones especiales o cuidando su salud en hospitales, por cierto que en las antípodas de cómo ellos trataban a sus prisioneros. Esos pasos de la Justicia han marcado otras diferencias con la actitud de

gobiernos anteriores. Pero la dimensión de los crímenes de la dictadura exige avanzar con más y más firmeza. Para depurar el aparato militar, el único camino de fondo es hacer justicia y terminar con la impunidad. Si te sigo este rápido resumen, en otras áreas, pienso que en el nuevo gobierno se ha visto voluntad de cambio en lo social, en la salud, en la educación, en la cultura. Y esto se nota a nivel nacional y también a nivel de las Intendencias: la montevideana de Ricardo Elirlich y las nuevas Intendencias progresistas del interior. Se van dando otras considerables diferencias con el pasado, por lo que yo creo que existe conciencia de que una vuelta a gobiernos de partidos tradicionales resultaría suicida para el país. Y no es poco decir. Trazada esa clara línea de separación entre ese pasado y esta nueva etapa, me parece fundamental que el gobierno responda al reclamo de las bases, no sólo frenteamplistas, sino a todas las opiniones de una izquierda responsable de su historia. Y que la distancia que va de las palabras a los actos no sea un trecho que insuma demasiado tiempo. Porque yo veo en la gente un amor por las ideas de cambio, un deseo de transformación, pero para que ese amor y ese apoyo al nuevo gobierno se sostengan, es necesario convocar a las bases y escucharlas. Pienso que el gobierno tendría que promover esa participación, abrirse a la discusión y tomar más en cuenta las aspiraciones de los que han depositado en él tanta confianza. Las bases piden mayor espacio en las decisiones del gobierno y piden respeto por las líneas programáticas del Frente y por lo que ha sido la historia de toda la izquierda en el Uruguay, por ejemplo en lo que atañe a la relación con los gobiernos de los Estados Unidos y al trato con el Fondo Monetario Internacional, por mencionar dos ejemplos que hieren la coherencia. También sabemos que en este gobierno se ha comenzado a denunciar la enorme corrupción de los gobiernos anteriores, pero se siente que esta denuncia debe ser aun mayor. Además crece la necesidad, y el tiempo pasa, de que la información sobre la corrupción de la dictadura sea profundizada y divulgada por los medios. Por otra parte, en todos estos temas pendientes, que bien podrían llamarse «la deuda interna», resulta fundamental que se siga sosteniendo siempre la responsabilidad moral de impedir todo deslizamiento de funcionarios de este gobierno hacia la corrupción. Eso que se ha prometido, creo que

es una carta esencial en la confianza de la gente hacia el gobierno progresista, ¿verdad? Es decir, que la transparencia no sea sólo la de nuestros amenazados ríos. Y cuando te digo esto, nos acercamos a la problemática del medio ambiente, al tema de las plantas de celulosa y los riesgos del monocultivo, que eran temas duramente criticados cuando se era oposición, y por algo sería así. El tiempo dirá sobre los manejos políticos acertados o no, desde ambas orillas, y los absurdos enfrentamientos entre hermanos. Como si argentinos y uruguayos, frente a ese verdadero enemigo común que fueron las dictaduras, no hubiéramos estado siempre abrazados y ahora haciendo memoria juntos. Pero el tiempo, en lo del medio ambiente, es un juez a largo plazo, por las características de esos fenómenos en discusión. Y lo que más preocupa es el modelo de país que continúa desarrollándose con estos emprendimientos. A veces me vienen a la cabeza imágenes como de malos sueños en que aparece el ganado, cabeza en alto, ya comiendo sólo hojas de eucalipto. Es complejo lo del equilibrio entre el aire puro y la gente sin trabajo, que no se alimenta de aire. Todo esto tiene en el medio al ser humano como víctima potencial de ambos platillos de la balanza. ¿No sería más sabio, en casos así, resistirse a la piqueta fatal de un progreso mal entendido? En esta rápida ojeada de lo que va de este período de gobierno, no quiero olvidar, entre lo positivo, los apoyos dados a sectores de la gente más necesitada -inéditos antes- y donde existe la preocupación de no caer en el asistencialismo. La salud es otro de los desaffos, otra de las urgencias, tras la debacle de los tiempos anteriores. Entre otros pasos, se han realizado avances, por ejemplo, a nivel de la salud comunitaria, ya enmarcados en el proyecto del nuevo sistema de salud. Y en la base de la pirámide, la educación. El debate educativo y su divulgación, que son un paso importante hacía nuevos contenidos programáticos de la enseñanza. Esto abarca la revisión de una lectura de la historia que siempre ha estado sesgada por intereses del poder. Particularmente un análisis riguroso de los años de represión y dictadura. Mientras desde la oposición se quiere silencio y olvido. Y si pasamos al terreno de la cultura, nuestro campo, Mario, considero que se han abierto algunas ventanas. Por ejemplo, paralelamente a la continuidad del buen nivel de TV Ciudad, se emprende una renovación de conte-

nidos en el Canal de Televisión Nacional, que también incluye espacios de Telesur, esa importante experiencia de comunicación latinoamericana. En las emisoras radiales del SODRE, han soplado vientos de cambio, tras la decisión, por poner un ejemplo, de que varios músicos populares nacionales hayan entrado a producir programas propios. Eso me hizo recordar aquella inquieta apertura de los tiempos en que Lauro Ayestarán dirigía la radio oficial. Otro esfuerzo viene del intento de divulgación y participación cultural a través del reciente proyecto municipal «Esquinas». Bueno, son algunos pasos, pero siempre queda mucho por hacer. En la selva hay mucho por hacer, como escribía Mauricio Gatti. De todos modos te digo, que en esta época del país que busca otro destino, me resulta difícil resumir de manera global una realidad que se modifica día a día, que incluye aciertos y errores, contradicciones, pero en la que me parece importante mantener los poros bien abiertos. Porque estoy convencido de que a la esperanza de un cambio posible, hay que sumar la necesidad de coherencia entre la palabra y los hechos. Sin olvidar nunca el sacrificio de tanta gente que se jugó la vida y donde muchas y muchos la perdieron, por un país nuevo que, todavía, apenas clarea. Viene clareando, como en aquella canción... Bueno, Mario, muchas gracias por tu infinita paciencia para oír durante horas estos años que hemos recorrido juntos. Por cierto, sería importante conocer también tu opinión sobre estos temas, en los cuales quizá no estemos siempre de acuerdo, pero esta vez me ha tocado estar de este lado del grabador.

– *Decime Daniel, y pasando otra vez de lo colectivo a lo individual: ¿cuáles son tus proyectos en medio de tu devenir?*

– Empiezo por algo previsible, un disco nuevo, lo que siempre es como un misterio, como un nacimiento, no sin desasosiegos, no sin dudas, pruebas y repruebas. Vos conocés muy bien eso por tu oficio de escritor, Mario. La necesidad de tener más tiempo cuando en realidad hay menos, porque la vida se va complicando y se hacen muchas cosas. A veces yo siento que el trabajador del *Tímpano* o del *Párpado* le tocan el hombro al de la voz y de la guitarra, y le piden prestado un poquito más de tiempo. O el cantor les dice a esos otros que no le distraigan al músico... En fin, todas esas tareas, esas franjas horarias, esas otras agujas del reloj que se

superponen... O los sueños diurnos, que siguen ahí en uno: escribir un libro... Sí, alguna vez te he comentado de mis ganas de escribir algo propio, porque escribiendo me siento como cantando o haciendo programas, me gusta. Aunque no sé qué resultará. Son como almácigos que llevo conmigo, que tienen que germinar, que tienen que crecer. Crecer y seguir cambiando, también con autocrítica, con modestia. Y me acuerdo así de golpe, de ese pasaje de nuestro dúo, cuando terminamos cantando juntos aquello de que «tenemos que ir cambiando este cambio nuestro»... Podríamos terminar así, ¿no te parece? ©

– *Con almácigos.*

Zoila Aurora Cáceres, del Sagrado Corazón a la Belle Époque

Fernando Carvallo

Laurence Sterne escribió que el destino de toda persona está prefigurado en su nombre. ¿Habrá pensado en eso Andrés Avelino Cáceres cuando escogió para su hija el nombre de Zoila Aurora? Es cierto que en el Perú la historia literaria la ha reducido a uno solo de sus libros, el relato de la campaña de la Breña, que el viejo general dictara a su hija en provecho del siempre astuto Leguía, quien se aprestaba a nombrarlo mariscal. Pero por entonces, Zoila Aurora era ya una escritora reconocida (más en el extranjero que en su país) cuyos libros habían sido publicados en París con prólogos de Rubén Darío o Amado Nervo.

No debió ser cosa fácil, como evidencian sus propios prologuistas. Nervo se muestra indulgente en 1915 al presentar el volumen de novelas breves *La Rosa muerta*: «Yo creo que las mujeres a quienes Dios llama por el mal camino de las letras, deberían dedicarse a escribir novelas y con especialidad novelas de amor... En España e Hispano-América hay pocas mujeres novelistas, porque hay pocas mujeres intelectuales. La preocupación religiosa y la burla que cierta gente hace de las escritoras deben contribuir a ello una miaja».

Un año más tarde, Rubén Darío no se arredra ni ante la «burla» ni ante la «preocupación religiosa» y afirma en su prefacio a un libro de viajes, *Oasis de Arte*: «Confieso ante todo que no soy partidario de las plumíferas; que Safo y Corine me son poco gratas... y que una Gaetana Agnesi, una Teresa de Jesús o una George Sand me parecen casos de teratología moral. ¿De dónde proviene mi poco apego a las mujeres de letras? ... Todas, con ciertas raras excepciones, han sido y son feas. Evangelina no se encuen-

tra en ese caso... Baste con decir que es una compatriota de Santa Rosa de Lima».

Menos suerte tuvo Zoila Aurora, alias Evangelina, con sus compatriotas. Ventura García Calderón la excluye de su síntesis sobre la cultura peruana. Estuardo Núñez omite su nombre en su erudito libro sobre la «atracción de Francia en las letras del Perú». César Vallejo no juzgó oportuno comentar sus libros en las crónicas que escribió desde la ciudad que compartía con Zoila Aurora, y en la que Vallejo no llegó a publicar nada. No lo indujo a hacerlo la fascinación que sintió por ella Alfonso de Silva, el músico precoz inmortalizado en un poema excepcional: «Alfonso: estás mirándome, lo veo, desde el plano implacable donde moran lineales los siempres, lineales los jamases». Quince años antes, el elogio había sido formulado en prosa: «Llevo seis meses en Europa y lo único que he encontrado de grande es Silva». Tampoco motivó a Vallejo el haber conocido al fugaz exmarido de Zoila Aurora, el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, a cuyo departamento Vallejo se precipita a poco de llegar a París, en 1923. Es cierto que para entonces el prolífico escritor, amigo de Rubén Darío, espadachín temible (como supo el mexicano José Vasconcelos), el seductor de Mata Hari y Oscar Wilde, de D'Annunzio e Isadora Duncan, parecía, a los 50 años, destruido por los excesos: «Apenas es posible identificar en este hombre viejo y craso, de cárdena masa celular parchada de hinchazones, en esta cara rasurada y chusca de abacero asturiano, al delicioso truhán guatemalteco de los años de *Grecia* y del *Japón heroico*. ¿Donde está su hermosura sensual... dónde el bello alfaneque... dónde el seductor aro de pelo en el frontal, al son de la locura y la ambición... dónde el mostacho negro y romántico? ¿Tal queda del brillante bohemio, del goloso del ensueño y baccarat, del cronista glorioso, del cateador de las más dulces minas, casado y divorciado de noventa y nueve mujeres de todas las razas? ¿Tal queda del célebre corredor de hemisferios y de senos carnales que tanta alfalfa da a la rumia pública, con sus sabrosas leyendas de aventura? Tal queda... Gómez Carrillo está viejo para siempre.» El artículo de Vallejo apareció en el diario *El Norte*, en marzo de 1924, Gómez Carrillo falleció en 1927.

Sin duda Cáceres hubiera preferido otras batallas a la azarosa vida conyugal y literaria de su hija. Poco después de la muerte del patriarca y pese a que el código civil peruano no admitía aún el divorcio, una peruana osaba contar cómo y por qué decidió cancelar su matrimonio con el más célebre escritor latinoamericano en Europa. Pero también por qué lo amó y cómo pudo guardar con él una forma de compañerismo hasta el ataque cerebral que lo fulminó camino a su bar preferido: *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*.

Nacido en Guatemala en 1873, establecido en París desde 1890, Gómez Carrillo era la encarnación literaria de la «belle époque». Sus crónicas desde París se publicaban en los principales diarios de España y América Latina y sus libros de viajes a Grecia, Rusia y Japón lo convirtieron en paradigma del cosmopolitismo y la aventura. Cuando murió en 1927 legó a su última esposa, la salvadoreña Consuelo Suncín, una mansión en Niza, una considerable fortuna y la experiencia necesaria para sobrevivir a su siguiente matrimonio, con el aviador y novelista Antoine de Saint-Exupéry, quien se inspiró en ella para imaginar la rosa de *El Principito*.

Nacida en Lima en 1872, Zoila Aurora Cáceres acompañó a su padre en momentos álgidos de su carrera militar, pero también durante sus dos mandatos como presidente de la república y sus sucesivos puestos diplomáticos: Argentina, Inglaterra, Francia, Italia, Alemania. El guatemalteco y la peruana tuvieron un primer contacto epistolar en París en 1902. Zoila Aurora confiesa que pese a su «estricta educación limeña» no pudo evitar la atracción que le produjera el autor de *Del amor, del dolor y del vicio*. Aunque hubiera preferido limitarse a los primeros factores del triángulo. El diario relata día tras día los pormenores de un encuentro amoroso iniciado en 1906, pero que para concretarse requería la aprobación del adusto militar: «Espero la respuesta de papá; supongo que sea favorable, mas si no quiere que me case, por mucho que yo sufra, no me opondré a su voluntad. No soy capaz de desobedecerle por nada del mundo». ¡Ah, las muchachas de principios del siglo pasado!

Al final, Cáceres acepta reunirse con el pretendiente quien hace esfuerzos para acercarse a «la normalidad burguesa». El general aprueba al futuro yerno, pero pregunta a su hija: «La literatura,

¿está en oposición con el peine?». Poco después oficia de testigo de la novia, mientras que Rubén Darío lo hacía por el novio. Nada hace creer que Cáceres conociera las odas a Chile escritas por el poeta nicaragüense.

Desde el día siguiente comenzaron los problemas. El diario relata la extrema tensión de un hombre dedicado a escribir, con dificultades manifiestas para adaptarse a la rutina y renunciar a su gusto por la calle y lo desconocido. La pareja se divierte a veces, viajando y recibiendo a sus amigos, ante quienes el marido despliega sus dotes de cocinero sutil y cosmopolita. *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo* transcribe una tarjeta enviada por Rubén Darío, quien acepta una invitación a comer y anuncia sus preferencias culinarias: «En cuanto a lo nipón, si usted me prepara la rata con cogollos de basílico, la saborearé complacido. Perritos comestibles no se pueden encontrar buenos; son por otra parte de fabulosos precios. Son esos pelados, temblorosos, que suelen pasear por el bosque de Boulogne, entre los cuidados de sus elegantes damas. De todas maneras, si usted consigue uno y lo asa bien, será exquisito».

Zoila Aurora se muestra inerme ante los súbitos cambios de humor de su marido, sus horarios desfasados y su hostilidad a las convenciones. Su pudor es extremo y la suspicacia en materia de sexo insuficiente. El diario no pasa de: «Le contesto con un beso que me fue devuelto, pagándome crecidos intereses». Casi cien años más tarde, un reputado historiador francés sostiene que Zoila Aurora no soportó que su marido la engañara con el chofer. Ultima tentativa de reconciliación: un disciplinado plan para escribir un libro a cuatro manos sobre Santa Rosa de Lima. El día pactado, los esposos se sientan y Gómez Carrillo escribe: «Rosa era una chica loca». Zoila Aurora llora. Enrique Gómez Carrillo se va dando un portazo y sentencia: «Esto me pasa por casarme con una rica». La convivencia sólo duró seis meses.

El sagaz Julio Ramón Ribeyro murió sin leer el más inesperado diario íntimo de la literatura peruana. En su ensayo sobre diaristas, Ribeyro se limita al diario de un funcionario refunfuñador y al de un joven artista, José García Calderón, muerto por Francia en 1916, cuando espiaba las tropas alemanas a bordo de un globo. El de Aurora lo hubiera entusiasmado. No sólo por su

mezcla de candor y radicalidad, sino porque del naufragio conyugal nació su propia obra literaria. En 1909 publicó su primer libro, *Mujeres de ayer y de hoy*: una vasta historia de la condición de la mujer, desde el Egipto de la antigüedad hasta el feminismo y la literatura femenina de su época. En él, Zoila Aurora es capaz de enunciar tesis desconcertantes a propósito de filósofos griegos, generales cartagineses, cortesanas francesas, príncipes del renacimiento, el profeta Mahoma o su país natal: «Las verdaderas víctimas de la miseria en Lima, son las señoritas que pertenecen a buenas familias y que han caído en desgracia: por lo mismo que esconden su pobreza como si fuera oprobio». Lo que no le impide mostrar perspicacia para juzgar la obra de sus predecesoras: Manuela Gorriti, Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera, Carolina Freyre de Jaimes, Lastenia Larriva de Llona, Manuela Villarán, Leonor Saury, etc.

Después de su primer ensayo, escribió novelas que se desarrollan en Ayacucho, París o Berlín y están pobladas por mujeres que intentan asumir su derecho a la pasión y no escamotean los lados oscuros de la vida: «Con su esposa sólo lo ligaba una ligera simpatía que no tardó en desaparecer con el trato íntimo y burgués de la vida conyugal». Un crítico francés sostuvo a propósito de su relato sobre los amores de un médico armenio y una paciente española: «Su obra ha logrado vengar los gritos de sufrimiento que se oyen en los consultorios médicos, al silenciarlos con los gemidos de la voluptuosidad». Distinto es el tono en sus escenarios andinos, donde entre procesiones, prefectos, quenas y morochucos, un joven enamorado puede cantar: «Si tu boquita fuera terrón de azúcar, todo el día estuviera chupa que chupa».

En 1925 publicó un libro sobre el Perú, *La ciudad del sol*. ¿Su prologuista? Gómez Carrillo, quien dio su versión final sobre su ex-esposa: «¿Cuál de los dos Cuzcos es el que Evangelina prefiere? ¿Cuál civilización? ¿La castellana o la india? ... Muy en el fondo, muy en el fondo, su espíritu católico no deja de sentir escrúpulos de antigua colegiala del Sagrado Corazón al notar que sus labios murmuran, inconscientemente las preces solares.»

A veces se la recuerda por haber fundado el Centro Social de Señoras (1905), la Unión Internacional de escritoras de países latinos (1909) o la Asociación Nacional de Escritores y Artistas

(1938). Sobreviven algunos que la vieron representar al Perú en Washington, ante la Comisión Interamericana de mujeres, hasta 1945. Cuando murió en Madrid en 1957 no tenía quien la leyera. Las cosas no han cambiado desde entonces ©

Este hombre que veis

Juan Cruz

Este hombre que veis, que escribe o calla, este hombre de barba blanca, a veces apesadumbrado y otras veces feliz es Ángel González, poeta. Lo conocí en Tenerife, él iba a leer versos, y lo primero que supe de él lo dije de inmediato en el periódico: era un hombre dotado para decir sí, y lo decía con convicción y melancolía. A lo largo de los años fui sabiendo más de él, nos hicimos amigos, compartimos noches y mediodías y juergas, y le vi fuerte y le vi débil, le di mi brazo y le di mi abrazo; estuvimos juntos cuando los dos éramos felices y cuando yo era feliz y él no lo era, y cuando él era feliz y yo no lo era, y hemos visto partidos de fútbol y conciertos, inventé para él colaboraciones y recitales, le mandé de viaje y a los toros, leí sus versos en reuniones de amigos, fui testigo de que algunos poemas suyos eran terapéuticos, porque le regalé su antología, *Palabra sobre palabra,* a muchos amigos que se pusieron saludables después de leerle, y le vi escribir o mirar o viajar y reír, y beber y reír. Le he visto en la alta madrugada, comiendo lentejas en un bar de mala muerte, o en un bar oscuro, le he visto preguntar y sonreír, ocuparse de los amigos; le he visto de lejos y de cerca, y siempre le he querido, le quiero. Un día, hace años, me dijo, «Se me está adelgazando el futuro»; él debía estar en torno a los setenta años, y ha seguido tan campante, con enfermedades sobrevenidas o viejas; le vi querer y ser querido, siempre, en mi tiempo de vida con él, le vi con Susi, ir y venir de Albuquerque, cuando dio clases y cuando ya no las dio, y le he visto en ferias de libros y en recitales poéticos en los que él cubrió siempre media hora de versos propios, pendiente luego de abrazar a los amigos, de irse con ellos a vengarse de la lenta noche. Cantamos en Libertad 8, le vi rasguear la guitarra en los mediodías del Huacamole, en la plaza de Olavide, y luego le he visto, feliz y saludable, recuperarse del tequila y del whisky y

del vino y tomar un avión, con Susi y con Pedro Ávila, con destino a los días de amistad con su amigo Manolo Lombardero. A lo largo de sus muchos años ha tenido fidelidades indestructibles, las mantiene como se mantiene la amistad, como los vinos buenos, y a su lado la alegría es algo que pesa, que es sólido, como su cuerpo pesa sobre el suelo. Me gusta saber de él, a veces llamo a amigos -Luis García Montero, Almudena Grandes, Joaquín Sabina, Chus Visor, Benjamín Prado-para saber de ellos cómo le va, si hace tiempo que no sé de él, y sé que mi sobrino Bernardo le arregla el ordenador o le ayuda a refrigerar su casa en el verano. Sólo una vez, o dos, estuve en su casa, en la que él ha inmortalizado el aire despavorido de su madre en tiempos de mayor incertidumbre. Le he escuchado hablar de la guerra civil y muchas veces, a pedido mío, me ha contado cómo fue aquella historia del soldado que le enseñaba a tocar la guitarra y que murió de un tiro en la cabeza en plena calle, y ante su presencia. Comparte con su madre el miedo a las guerras y al viento, y camina y mira largo, como si estuviera siempre a punto de escuchar una melodía que le gusta. Cuando está de viaje, cuando se va a Estados Unidos o a Oviedo, deja detrás una gran cantidad de poetas entristecidos porque cuando él está siempre hay como una mayor hondura en sus miradas, la alegría de tenerle aunque esté callado y ensimismado, pensando acaso en los versos que ya jamás va a escribir. Es un poeta en largo estado de espera; nunca tuvo prisa ni por publicar ni por escribir, ha dejado que el tiempo le venga y él lo espera viviendo. Cuando no dice nada no es porque no lo tenga dentro, sino porque él ha aplicado sus propias leyes de la urgencia. Ahora ya hace rato que se pasó de los ochenta, pero sigue siendo el hombre aquel a quien encontré en Tenerife, atento, diciendo sí con la cabeza y acaso con el alma negando, pero solícito y gentil, un caballero asturiano que siempre tuvo una montura ligera, casi portátil. Me sorprendió siempre su agenda, diminuta, escrita con su letra también minúscula; un día lo vi tachando los nombres de sus amigos muertos. Fue la misma vez que me dijo, melancólico, casi oscurecido por su tristeza de aire, que el futuro se le adelgazaba a él también porque cada día había menos amigos con los que celebrar la vida. Es curioso, inmediatamente después le crecieron nuevos amigos, nuevos lectores, nuevos compadres de la noche, y vivir

cerca de él, estar cerca de su poesía y de su persona, es estar seguro de que en el silencio se va a escuchar el rasgueo de una guitarra que primero que nada dice la palabra amistad. Este que veis, el poeta Ángel González, es un hombre emocionante y silencioso que siempre tuvo, tiene, la palabra justa, la del poeta civil que ahora anda preocupado, también, por lo que le pasó a este o a este o a aquel otro. Decía Juan García Hortelano, su gran amigo, que cuando llegaba a Madrid se alegraban los camareros. Claro, los camareros y todo el mundo. Cuando vuelve a Madrid vuelve un hombre que pesa sobre el suelo como pesa sobre el suelo este hombre llamado Ángel González, poeta


CITY
CRIME


Creación



Prontuario provisional

Felipe Benítez Reyes

ADÍNATON. Figura retórica de las llamadas de pensamiento cuya definición resulta complicada: su propia definición parece requerir un adínaton.

ADIVINANZA. 1) Algo que no requiere definición, sino solución, mal que nos pese. 2) Nostalgia humana de los derechos de la Esfinge a divertirse con la perplejidad angustiosa de los humanos. 3) Modalidad de regulación verbal de la incertidumbre cósmica. *Ejemplo*: «¿Qué animal se devora a sí mismo cuando se detiene a pensar que es un animal que está devorándose a sí mismo mientras piensa?»

ADÓNICO. Verso de cinco sílabas que cierra la estrofa sáfica y que, por su cortedad, parece tener menos relación con el bello y proporcionado Adonis que con los siete enanos de Blancanieves, obreros cantores allá en un bosque de difícil localización.

AFÉRESIS. Amputación silábica.

AFORISMO. Al entender del postsofista José Bergamín, algo que no importa que sea cierto o incierto, porque lo único que importa es que sea certero.

AGNANÓRISIS. (También conocida por agnición.) Un asunto que interesó a Aristóteles, lo que no quiere decir que tenga que interesar a nadie más.

ALEGORÍA. 1) Al criterio de Ambrose Bierce, metáfora en tres volúmenes y un tigre. 2) Al criterio de Denis Diderot, «recurso general de las mentes estériles».

ALELUYA. Estrofa de dos versos octosílabos con rima consonante que suele sonar a rayos.

ALMA. Según un personaje de Melville, «algo así como la quinta rueda de un carro».

AMBIGÜEDAD. 1) Un ni lo uno ni lo otro que indica el punto de intersección de casi cualquier apreciación con su indefinición intrínseca, como quien dice. 2) Holograma conceptual.

ANACRUSIS. Sílabas iniciales de un verso que no han tenido la suerte de recibir la visita aérea de un acento rítmico, lo cual es prueba asombrosa del afán humano de dar nombre incluso a lo que no le hace falta.

ANAGRAMA. Nomadismo alfabético que permite que un nombre de pila y un apellido se transformen en un enrevesado pseudónimo para uso artístico o similar. (El anagrama de Lucía Puratino, natural de Huelva e intérprete de fandangos, podría ser Lupita Cianuro, sin ir más lejos.)

ANALEPSIS. Una muestra de la terquedad del pasado por no aceptar ser lo que es: un fantasma evanescente que llega a sentirse orgulloso de su condición, bien sea con la ayuda del rencor o de la nostalgia.

ANTANACLASIS. Polisemia de la homonimia.

ANTICIPACIÓN. Figura retórica de susceptibilidad consistente en poner el parche antes que la herida, en parte porque quien la emplea sabe de sobra que la herida resultará inevitable: basta pensar que pueden herirnos para que nos sintamos heridos.

BORRADOR. 1) Algo que casi siempre merece ser borrado. 2) El esqueleto desordenado de un posible prodigio que suele quedarse en esqueleto. 3) Discurso de sintaxis económica –y a menudo hermética– escrito sobre la cáscara del huevo de un dragón, como quien dice.

BIBLIOFILIA. Ciryl Connolly, que era bibliófilo, se preguntaba si la bibliofilia no sería una forma degenerada de la filatelia.

CAFETERA. 1) Fuera de contexto, poema visual. En su contexto visual, cafetera. 2) Cuando la cafetera comienza a humear, la casa se llena de olores del Oriente, y hasta tenemos la impresión optimista de que va a salir de la alacena una danzarina del vientre para amenizarnos el desayuno, cosa que ocurre muy de tarde en tarde, según tengo entendido. Entre un cohete espacial a punto de despegue y una cafetera en ebullición hay muchas diferencias, como no hace falta ni decir, y una similitud: una cafetera en ebu-

llición parece que va a salir disparada hacia las alturas. En esa facultad reside el poder intimidatorio de las cafeteras.

Conocí a un tipo que se jactaba de poseer una gran colección de cafeteras y que a la vez se jactaba de no tomar nunca café. Las dos cosas parecían hacerle feliz, lo que no restaba un factor extravagante a la conjunción de ambas. (Cuando lo traté un poco más, descubrí que lo que de verdad le hacía feliz era el arte de la contradicción por la contradicción, pero esa sería una historia muy larga.)

Por lo demás, sólo añadir que las cafeteras están asociadas a los madrugones, y de ahí que muchas personas en edad laboral las miren con cierto odio, sentimiento que se disipa cuando el madrugador vierte el contenido de la cafetera en una taza, se quema un poco el labio superior y se echa a la calle para luchar contra quién sabe qué dragones.

CAMELLOS. El colombiano Guillermo Valencia (1873-1943) se animó a dedicar un poema a estos artiodáctilos rumiantes, y en él fijó el arquetipo de belleza de estas resistentes y prácticas cabalgaduras:

> Dos lánguidos camellos, de elásticas cervices,
> de verdes ojos claros y piel sedosa y rubia,
> los cuellos recogidos, hinchadas las narices,
> a grandes pasos miden un arenal de Nubia.

CRÍTICO. 1) Según Cansinos-Asséns, un echador de cartas. 2) Según Augusto Monterroso, persona que sólo se equivoca cuando se trata de obras importantes. 3) Título honorífico al que accede cualquier ciudadano desde el instante en que la primera copia de la hoja cultural del periódico de la comarca sale por el rodillo de impresión para ser lanzada al mundo, que por ella habrá de enterarse de la sincera inspiración de la que nacen los versos del poeta Sánchez o, en su defecto, del procedimiento analógico convergente –por así decir– del que ha abusado hasta la náusea en su última obra el novelista Peláez. 4) Según el ya citado Monterroso, persona que puede recurrir a estrategias muy extrañas: «La mayoría de los críticos, cuando se ocupan de un libro mío, comienzan por señalar que soy un escritor bajito, lo

cual, una vez aclarado, les permite elogiar mi libro, mi estilo, y hasta mis ideas, sin peligro de que la gente los tome en serio». 5) Expendedor semanal de diplomas firmados con tinta simpática. 6) «Lo más patético del crítico de arte –de música, de poesía, de pintura– no es tanto que se equivoque y no entienda, sino que *entiende* de una cosa que...no comprende», ha escrito Ramón Gaya. (Amiel nos ofrece una apreciación complementaria: «La facultad de metamorfosis intelectual es la primera facultad del crítico. Sin ella, no está en aptitud de comprender a los otros espíritus y debe por tanto callarse, si es leal. El crítico concienzudo tiene que comenzar por sí mismo: no tenemos derecho a juzgar lo que no comprendemos».) 7) En una conferencia pronunciada a finales del siglo XIX, A.E. Housman se permitió formular el siguiente mesianismo irónico: «No podría decir si la facultad de la crítica literaria es el mejor don que entre sus tesoros tiene el Cielo. Lo más probable es que así sea, puesto que este don es, sin duda, el más parcamente concedido. Oradores y poetas, sabios, santos y héroes, si escasos en comparación con las zarzamoras, son más comunes que las apariciones del cometa Halley. Los críticos literarios, por el contrario, son aún menos comunes. Y cuando una vez en un siglo, o una vez en dos siglos, aparece el crítico literario, ¿podría alguien decirme cuáles serían las posibilidades que traería su aparición para el reducido número de personas que se llaman eruditos o conocedores clásicos? Si esta conjunción meramente accidental no se produjo hasta el siglo XVIII en la figura de Lessing, de seguro que pasará mucho tiempo antes de que acontezca de nuevo; y si una cercana fecha como sería el siglo XX fuese a presenciar su aparición en otra persona, lo único que podría decir a ustedes es que esa persona no sería ciertamente yo». 8) En esencia, hay dos tipos de crítico: el que baraja conceptos y el que baraja adjetivos –circunstancia que no puede hacernos olvidar que hay conceptos que valen incluso menos que un adjetivo. 9) Persona de espíritu edificante que abre un libro y se dice: «A ver qué es lo que no me gusta de esto». 10) Persona de mediana edad, dedicada por lo común a los amargores de la docencia, que un día de tantos decide encasquetarse una corona de papel dorado y obtener un sobresueldo gracias a la promulgación de los defectos y virtudes de las invencio-

nes ajenas. 11) Persona que, tras escribir folio y medio sobre un libro, adquiere el derecho de comer croquetas de forma gratuita en los actos literarios. 12) Persona dotada con el don de la infalibilidad que gana un dinerillo extra a costa de las falibilidades del prójimo. 13) El murciano Pozuelo Yvancos, que ha desarrollado el malabarismo de hablar con la boca llena en los saraos de corte más o menos intelectual, cierra de este modo su reseña de hoy: «Esta novela es un auténtico menú de degustación, que, como ocurre en ellos, comienza admirando por su originalidad, frescura y novedad, alimenta mucho por lo variado de sus ingredientes y entusiasma al principio, pero termina hartando por excesivo. Pasado el tiempo, y con la digestión hecha, se recuerda con gusto. Comimos bien aquel día, terminamos admitiendo». (Y agradece uno, en fin, que este especialista en novedades narrativas nos ahorre la mención de posibles eructos, así como de todo el proceso de evacuación del menú diverso, que no debió de ser proceso de poca monta.)

ENCICLOPEDIA. En un cuento de Isaac Bashevis Singer se habla de una enciclopedia preparada por un famoso escritor en hebreo de la que aparecieron varios volúmenes, aunque los restantes iban demorándose tanto, que la gente hacía chistes en torno a ella. Entre esos chistes se contaba el de suponer que el último volumen aparecería después de la llegada del Mesías y de la resurrección de los muertos, de manera que los nombres de los personajes mentados en la enciclopedia tendrían que llevar tres fechas: la de su nacimiento, la de su muerte y la de su resurrección.

ÉPICA. Según Alberto Lista, «el laurel literario más importante para la gloria de una nación es el de la musa épica, porque en un cuadro extenso y dilatado puede el poeta hacer insigne muestra de sus conocimientos de toda especie, y describir un siglo, una época entera de la historia de su nación».

ESCRITOR DE PRESTIGIO. Dícese de aquel al que la gente respeta tanto, que ni siquiera se atreve a leer sus libros.

FANTASÍA. 1) Por lo común, subgénero de la realidad. 2) Facultad intelectual que armoniza y corrige los desmanes de la realidad. 3) En su esbozo de enciclopedia, Novalis anotó lo siguiente: «Si tuviésemos una *teoría de la fantasía* como tenemos una lógica, el arte de inventar estaría inventado».

FELICIDAD. 1) El dickensiano señor Micawber se permitió dar el siguiente consejo al joven David Copperfield: «Si sus ingresos anuales son de veinte libras, gaste diecinueve libras, diecinueve chelines y seis peniques: será un hombre feliz. No gaste veinte libras y seis peniques: será muy desdichado». 2) Robert Walser propuso concebir la felicidad bajo una forma que no fuese el buen humor. Parece ser que no tuvo mucho éxito ©

Tres poemas

Miguel García Posada

Cuerpos desamados

Los cuerpos que no amé,
imágenes de oro o fantasmas de hielo,
me llaman en la noche ardua.
No escucho las cadenas fantasmales
de los espectros
ni el obstinado embate
de la madera,
pero sí oigo el leal llamamiento de aquellos
que quisieron amarme y no pudieron,
que quisieron tenerme y nunca me tuvieron.
Los cuerpos memorables
que no besé ni acaricié
y debí haber besado, acariciado,
adorado, mordido, bendecido,
con nudillos de oro me golpean
y atacan a mi sangre fatigada.
Me acusan de cobarde,
convocan a las horas imposibles
de mi disentimiento.
No la melancolía
sino el dolor agudo
–centrado, sostenido, bien clavado–
asciende a mi garganta y la doblega
y escribe sobre el aire las palabras
malditas:

«No quisiste, no fuiste;
solo te queda conllevar trabajos
y días de mansedumbre,
acumular horarios macilentos
y esperar la llegada de la sombra.

"–Hypocryte lecteur, –mon semblable, –mon frère!"».

Del prohibido amor

El deber de la sangre, el obstinado
mandamiento, las leyes, las miradas,
las espiadas alcobas. Y los padres
y tíos enfurecidos en la noche

oscura. Y los hermanos fatigando
los pasillos insomnes, que atraviesan
los contemplados niños, las amargas
tías, los chóferes con sed y hastío.

Las madres que desgarran la clemencia
del aire reclamando los patíbulos,
los clérigos voceando sus castigos

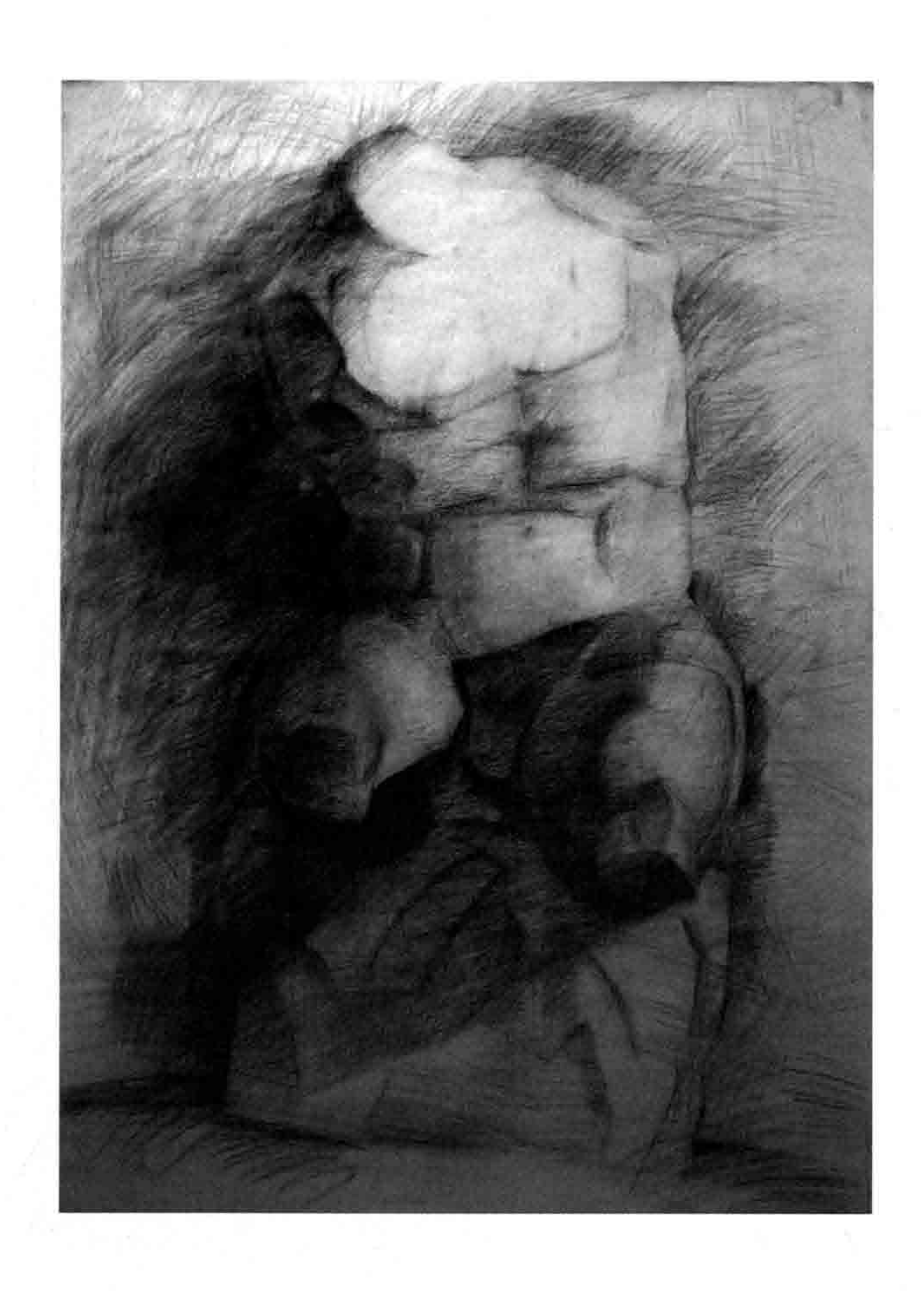
en los umbríos púlpitos del a-
pocalipsis,
                    los jueces y señores
del látigo, la horca y el silencio.

Pausas de la noche

La noche tiene pausas, ríos, fuentes,
que hasta la piel afluyen del despierto
y riegan los eriales delincuentes
del que habitaba un mundo, oscuro, yerto.
Y con el agua vienen los jardines,
la gloria del jazmín y los azahares
el triunfo del dondiego y sus afines,
los claveles, los lirios, los cantares.

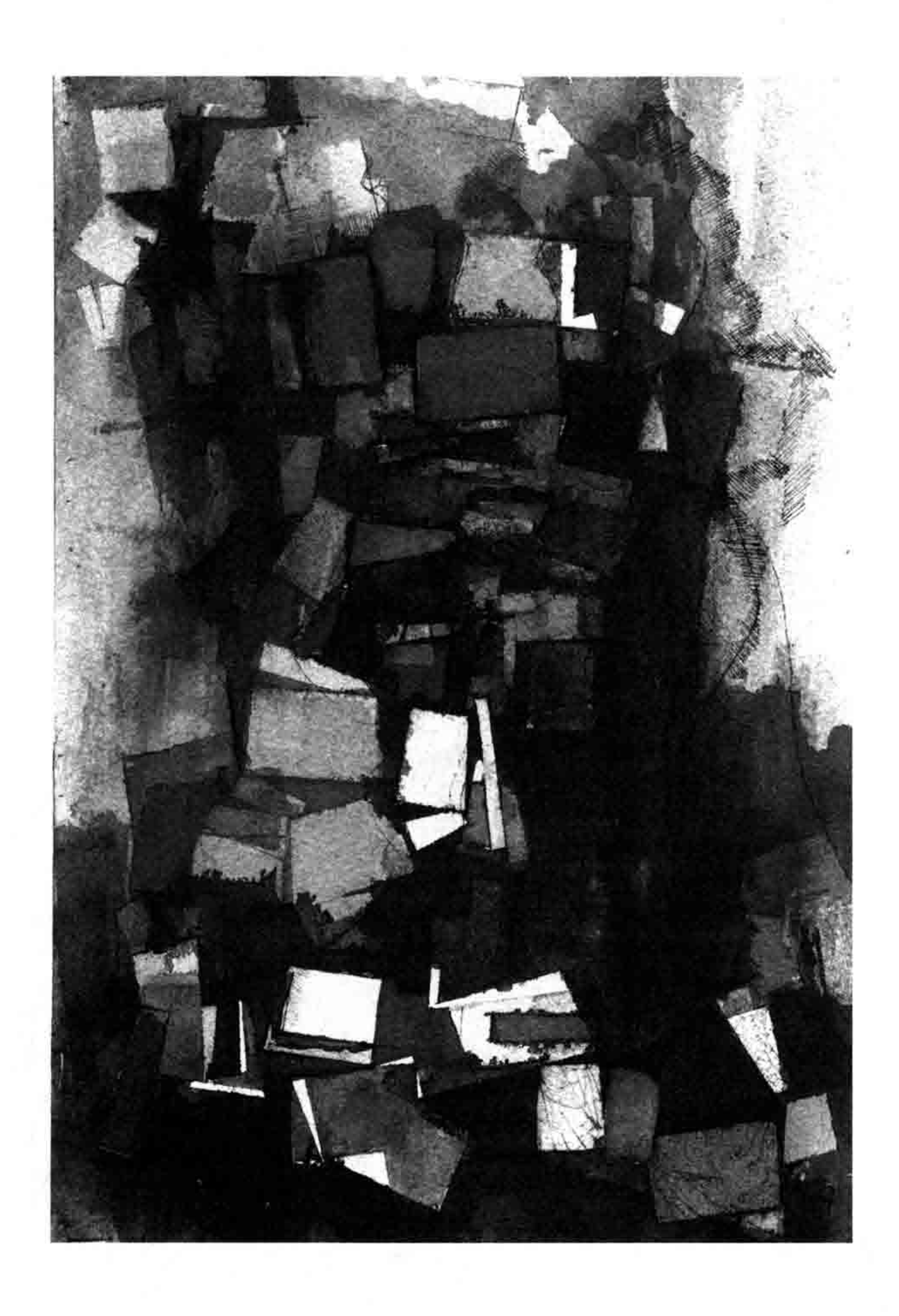
Cuando el alba irredenta se deslice
y a su vez se apodere de las cosas
nadie, nadie habrá ya que garantice
la decadencia augusta de las rosas.

Todo será de nuevo una ruina
cenicienta, caduca y gris informe:
la luz resuelta en lumbre mortecina;
yo, insomne y diminuto; el mundo, enorme.





CH



Frida Kahlo: Folclore, tradición y vanguardia

Guillermo Carnero

EL POETA Y ENSAYISTA GUILLERMO CARNERO NOS OFRECE UNA VISIÓN DE FRIDA KAHLO, DE LA QUE SE CUMPLE EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO, EN UN CONTEXTO PARADÓGICO, ENTRE LO POPULAR Y LO VANGUARDISTA

Frida Kahlo (1907-1954) se formó en un ambiente presidido por el debate acerca de la voluntad de definición de la cultura y el modo de ser de la sociedad y la nación mexicana en la disyuntiva entre lo internacional y lo nacional autóctono, y ello en una coyuntura política enormemente significativa y movediza, que iba a teñir inevitablemente de ideología las opciones a ese respecto. Entre 1910 y 1921 el país se encontraba ante el centenario de los dos momentos esenciales de su Historia nacional (el inicio y el éxito de su movimiento independista), al mismo tiempo que en 1910 se había iniciado la revolución contra la dictadura de Porfirio Díaz. Esa revolución tenía, como es lógico, un fuerte componente nacionalista, populista y exaltador de lo autóctono, mientras el porfiriato había sido internacionalista, proeuropeo y pronorteamericano en lo cultural y lo económico, siendo en ello considerado semejante a la injerencia colonialista que en el siglo XIX intentó situar en México al emperador Maximiliano, eliminado por la revolución de Benito Juárez. Quiere todo esto decir que en el inconsciente colectivo mexicano de tiempos de Frida Kahlo, la mentalidad avanzada y progresista se asociaba a lo popular y lo autóctono, y la conserva-

dora a lo supranacional y lo intelectual y estéticamente burgués y minoritario.

La conmemoración del centenario de 1921 supuso la organización gubernamental de una gran exposición de arte nacional, inaugurada el 19 de septiembre de 1921 por el general Álvaro Obregón, entonces presidente de la República, a la que sirvió de guía el libro de Gerardo Murillo, llamado «doctor Atl» («atl» significa «agua» en lengua náhuatl), titulado *Las artes populares en México*, obra de gran éxito, que tuvo una segunda edición al año siguiente, a pesar de sus innumerables lagunas y deficiencias, debidas al extremo apresuramiento con que hubo de ser preparada. Tanto la exposición como el previo período revolucionario pusieron de moda el arte autóctono entre la clase media mexicana, hasta entonces dependiente de lo foráneo en términos de cultura, indumentaria y estética doméstica. Dice en su prólogo el libro de Murillo:

> Las manifestaciones artísticas o industriales de las razas indígenas puras y de las razas mezcladas o intermedias presentan – al contrario de lo que acontece en los grupos étnicamente semejantes a los europeos – caracteres muy marcados de homogeneidad, de método, de perseverancia, y constituyen realmente una verdadera cultura nacional. No habiendo penetrado todavía el maquinismo moderno en la República, y persistiendo aún en todo el país viejas costumbres, el industrialismo contemporáneo no ha logrado destruir muchas de las industrias privadas o familiares legadas por las civilizaciones azteca y tolteca, o de las implantadas durante la dominación española [...] Hoy día las gentes de buen gusto arreglan en sus casas un salón, una biblioteca, un saloncito de fumar, al estilo de la Exposición. Aquellas personas que no pueden darse el lujo de decorar toda una pieza se conforman con adornar un diván con un sarape de Oaxaca, o arreglar sus flores en un tiesto de Guadalajara; pero el deseo de poner de manifiesto el gusto por las cosas del país está hoy muy generalizado en todas las clases sociales.

Poco después, en 1926, el pintor Roberto Montenegro, el escritor Xavier Villaurrutia y el conservador del Museo Nacional, Ramón Mena, publicaron una monografía reproduciendo una cincuentena de máscaras mexicanas, unas precolombinas y otras populares; y en 1930 apareció la monografía de Gabriel Fernández Ledesma sobre *El juguete mexicano*. El interés por lo mexicano autóctono se trasladó a Estados Unidos, donde

Katherine Anne Porter publicó *Outline of Mexican Arts and Crafts* en 1922, y Frances Toor fundó en 1925 la revista *Mexican Folkways*.

Frida y Diego Rivera se sintieron fuertemente atraídos por la estética y la significación mítica y étnica de lo mexicano. Los dos se convirtieron en coleccionistas, especialmente Diego, que llegó a reunir varias decenas de miles de objetos que son hoy componente fundamental del patrimonio cultural de su país. Tanto amaba su colección que era su punto más vulnerable: así cuando su esposa Lupe Marín quería hacerle pagar una infidelidad, no se le ocurría nada peor que prepararle una sopa de ídolo de terracota pulverizado. También asumieron Frida y Diego las motivaciones y las connotaciones ideológicas de esa predilección, en cuanto su vida entera estuvo situada en la órbita del populismo, el marxismo y el comunismo partidista.

Me parece pertinente, en este orden de cosas, citar aquí una reflexión de un pintor y teórico muy próximo en el tiempo a la obra de Frida: el uruguayo Joaquín Torres García. Me refiero en concreto a dos ensayos, respectivamente de 1941 y 1942, titulados «El hombre americano y el arte de América» y «El nuevo arte de América». En ambos se reitera la convicción de que el pensamiento y la estética del nuevo mundo no tienen que ser una sucursal de los europeos, sino fundarse en la identidad peculiar de su cultura autóctona. Leemos en el primero de esos ensayos:

> Si cualquier artista de América quiere reconsiderar toda su obra, ¿qué puede proponerse realizar, para lo futuro, sino algo ya por completo desligado de Europa? [...] Tenemos conciencia de que hasta el presente no hemos hecho más que imitar [...] Plagiar a los maestros europeos de hoy o plagiar a los clásicos sería lo mismo; no se trata de eso, sino de hallar al hombre y al arte de América. [...] Sé que hay una corriente que atraviesa todo el mundo, y que es la que señala una época. Siempre ha sido así. [...] Aquí no podemos tener la pretensión de querer sustraernos a esa corriente mundial. Entonces, ¿qué se pide? Pues se pide esto: que se esté en esa corriente pero que se resuelva lo que ella trae no como lo resolvió tal o cual autor, sino como si se resolviese por primera vez [...] El artista futuro de América existirá cuando cada uno de nosotros quiera tomar todo de primera mano, el agua de la fuente con una vasija propia. De no hacer así, es inútil que ponga en su obra todo lo típico o color local ...
>
> (Torres García 1984, II, 727-729, 731)

Deberá ese artista, concluye Torres García, eludir el fácil americanismo temático, típico y tópico, y buscar su fuente de inspiración en «lo vital de aquel pueblo que lo caracteriza» (ibíd. 731). La idea se concreta en el segundo de los ensayos citados:

> Al signo, pues, de Indoamérica podemos marchar con perfecto ajuste [...] en usos y costumbres, mentalidad, carácter y temperamento [...] desoyendo o repudiando lo somero, lo que aquí es elemento muerto por carecer de raíz, y que es todo extranjero. También rechazando la familia del coloniaje, del invasor, y la seudocultura que produjo [...] Si queremos hallar altura, nobleza, mesura, orden, es decir lo que debe llamarse cultura, podemos hallarlo en la cultura arcaica del continente. [...], reivindicando lo indígena, [...] descubriendo bajo el aluvión la roca viva de la raza [...] en su estado nativo, puro. [...] Estamos en América del Sur. El problema de allá no ha de ser, pues, el de aquí. Nuestra cultura debe tomar otro origen [...] Si la cultura autóctona ha de seguir, hay que tomarla allí donde quedó [antes de la conquista y la colonización] [...] Con el indio podemos entendernos. Hablan bien elocuentemente sus monumentos, su concepción cósmica del mundo, [...] su calendario, su mitología y su arte...
>
> (ibíd. 817, 818, 822).

En este segundo escrito manifiesta Torres García la misma preocupación que ya señalamos en el primero, en cuanto al peligro de que americanismo e indigenismo se degraden al caer en la solución facilona que acecha a toda forma de primitivismo:

> Puede venir algo en extremo peligroso: el caer en lo arqueológico, el hacer pastiches sudamericanos [...], que es en lo que han caído todos los que han querido hacer arte autóctono [...] sin excluir personalidades como la de Diego Rivera. [...] El imitar o copiar lo típico es un error, pues no es allí donde está esa alma de las cosas [...] Tenemos que operar sin idea preconcebida, y al mismo tiempo [...] en lo no descriptivo: ritmos, tonalidades, arabescos, proporciones: algo que vendrá del alma sin darnos cuenta.
>
> (ibíd. 819, 821).

Hemos visto que, para Torres García, Rivera representa la errónea interpretación de lo americano y lo indígena, su reducción a lo temático figurativo. Otro ensayo de Torres García, «Arte y comunismo» (1942 también) puede darnos claves adicionales. El error básico del comunismo consiste en que, «siguiendo el concepto vulgar de que el arte debe ser siempre representación», lo valoran en función de su dimensión realista y crítica y caen en

«practicar el arte clásico tradicional» remozado por una ideología redentora. Es el caso de Rivera y Siqueiros, «y esto delata que no han sido jamás artistas plásticos de verdad» porque el arte auténtico «no puede ser tomado por comunistas o fascistas para hacerle decir cualquier cosa que convenga. «El arte – concluye Torres García – hay que buscarlo en los primitivos; arte que capta la verdad (que es decir la creencia real y moral del hombre) y no la verdad falseada, oficializada, política» (ibíd. 771, 772). Probablemente Frida merezca escapar, excluido el episodio final estalinista, a semejante censura.

Cuando hablamos de lo autóctono mexicano nos referimos tanto a lo precolombino como a lo popular, puesto que lo uno y lo otro lo definen por igual. La coincidencia se da asimismo en el terreno de lo ideológico, ya que lo precolombino y lo popular representan lo nacional y lo proletario, esclavizados por la conquista española y por el capitalismo interior y extranjero.

No tendría sentido exponer aquí una exposición sistemática de lo que es el arte mexicano precolombino en sus distintas manifestaciones objetuales, en la diversidad de sus distintos pueblos y en su significado antropológico, mitológico y religioso, puesto que, a mi modo de ver, el acercamiento de Frida a lo precolombino no fue en modo alguno erudito, y salvo alguna excepción se limitó a apuntar en sentido genérico a ese territorio, por considerarlo seña de identidad en dos ámbitos: el de la memoria vital y la conciencia de lo étnico personal, y el del sentimiento nacional enfrentado al imperialismo norteamericano. En todo caso, quien quiera acercarse al pensamiento religioso del México precolombino y a sus manifestaciones artísticas puede hacerlo en la excelente síntesis que es el libro de Westheim que figura en la bibliografía.

Lo tradicional y lo popular folklórico –no carente de herencia precolombina, como es natural– resultan muy presentes en su diversidad en la obra de Frida. Intentaré clasificar esa herencia.

Inevitable es comenzar por la presencia de la muerte en el folclore mexicano, y la peculiar síntesis de profundidad dramática, humor negro y dimensión lúdica que adopta. Son de todos conocidas las celebraciones de comienzos de noviembre con las reuniones rituales en los cementerios, las fiestas callejeras, la panadería y la bollería macabras adecuadas a la ocasión, y sobre todo los

dulces de alfeñique (pasta de azúcar endurecido), especialmente las célebres calaveras decoradas. Pero esa presencia de la muerte trasciende cualquier época determinada del año hasta convertirse en una constante antropológica que resulta ingrediente esencial e inmediatamente visible del pintoresquismo mexicano. En 1952 llegó Luis Cernuda a México, donde vivió ininterrumpidamente hasta su muerte once años después, descontando los períodos de estancia en California como profesor a partir de 1960. A fines del año de su llegada publicó un breve volumen titulado *Variaciones sobre tema mexicano*, uno de cuyos capítulos se dedica precisamente al asunto que acabo de mencionar, indicio incuestionable de que se trata de una de las más evidentes señas de identidad del espíritu mexicano. Cuenta Cernuda que un atardecer le sorprendió encontrar, caminando por una calle, una tienda donde se amontonaban «pilas de ataúdes, sin forrar aún sus costados metálicos», y entre otros juguetes infantiles «una muerte a caballo». A continuación añade el siguiente comentario:

> El niño entre cuyas manos la representación de la muerte fue un juguete debe crecer con una mejor aceptación de ella [...], buen hijo de una tierra más viva acaso que otra ninguna, pero tras de cuya vida la muerte no está escondida ni indignamente disfrazada, sino reconocida ella también como parte de la vida.

Esa presencia de la muerte aparece igualmente en las muestras de arte precolombino que ha sacado a luz la arqueología. En el ámbito del inframundo, el dios azteca del infierno, Mitlantecutli (cuyo mensajero era la lechuza, ave de mal agüero) se representaba en figura de esqueleto. La presencia de la muerte polariza la creatividad popular mexicana y se manifiesta en objetos de todo tipo, meramente decorativos unas veces y otras también funcionales, construidos en barro, plomo, *papier maché*, cera, marfil, hueso, madera, alambre y otros materiales. En el México en que se formó Frida Kahlo era enormemente popular el grabador de estampas José Guadalupe Posada (1851-1913), a quien dedicó Diego Rivera, en 1930, la primera monografía que lo tuvo por objeto. Posada incluía sus grabados en la prensa, en toda clase de hojas volantes y especialmente en los «corridos» (poemas narrativos que referían las hazañas de héroes y bandoleros legendarios,

o historias truculentas de crimen, amor y pasión, que se vendían impresos y eran recitados o cantados por copleros callejeros). Los títulos de los grabados de Posada son elocuentes en sí mismos (*El degollador de mujeres; Una hija en pacto con Satanás; Un hijo infame que envenena a sus padres y a una criada; Antonio Sánchez, que se comió a sus hijos*; *Calaveras catrinas* –engalanadas o endomingadas–; *Esqueleto con su hijito*).

En una cultura en la que tanta presencia tiene la muerte, ha de tenerla igualmente la religión. La iconología del cristianismo popular mexicano, en la medida en que se remonta a la época de la conquista, ejemplifica en muchas ocasiones un fenómeno muy conocido en la Historia y la Sociología de la religión: cuando un sistema religioso –en este caso el precristiano y precolombino autóctono– entra en contacto con otro que intenta y hasta cierto punto consigue sustituirlo –el cristiano impuesto por la conquista–, las divinidades del primero sobreviven unas veces demonizadas, y otras bajo el nombre de las del nuevo panteón, al que han sido adaptadas por analogía. En tales casos, la religión dominante – un dominio que es parte del proceso de aculturación del pueblo sometido – adopta en cada lugar variantes y peculiaridades debidas a esa supervivencia solapada, en forma de sincretismo oculto, del sistema religioso dominado. La iconología de las imágenes religiosas hispanoamericanas, y mexicanas en concreto, lo prueba de forma indudable: las del arcángel San Miguel, las de las llamadas «Monjas coronadas», los «Judas» (muñecos propios de los festejos del Sábado de Gloria, confeccionados de papel y trapo, rellenos de petardos o envueltos en ristras de ellos – tracas –, a los que se prende fuego).

Yendo a otra cosa, la clase media suele ser en todas partes el público de la pintura de caballete. En ese ámbito, distinto del popular por la caracterización social de su destinatario, la pintura tradicional mexicana muestra, sin embargo, una notable proximidad a lo popular, especialmente en la adopción de la estética de lo *naïf*. Esta palabra, que se aplica a lo ingenuo, lo espontáneo y lo instintivo, define la pintura ajena a las reglas y características técnicas y compositivas de la profesional o académica.

Lo *naïf* tradicional mexicano se manifiesta en tres grandes subgéneros: las escenas costumbristas; los cuadros que sirven a las

familias de recordatorio de la muerte de niños; y los llamados exvotos o retablos, pintados sobre lámina de hojalata o cobre, cuya misión es testimoniar y agradecer los supuestos milagros en los que la Virgen o algún santo salvaron de la muerte o de un grave daño –por enfermedad o accidente– a los devotos que se les encomendaron en el momento de peligro.

El pintor Roberto Montenegro –recuérdese su libro de 1926 sobre las máscaras– publicó en 1950 un estudio sobre los exvotos, con el título de *Retablos de México*. Además de lo propiamente icónico, el encanto *naïf* de esas manifestaciones de la religiosidad popular reside en las inscripciones o «cartelas», escritas en una lengua de semianalfabetos difícil de reconocer en ocasiones, y detalladamente transcritas en la recopilación de Montenegro. En todas las variantes de la pintura popular –no sólo en los exvotos– es habitual la cartela –banda escrita que explica el personaje, contenido y circunstancias y de la obra–. En tanto que rasgo distintivo de lo tradicional, lo *naïf* fue en México, durante los siglos XIX y XX, adoptado por muchos pintores cultos, como ocurre en el caso de varios contemporáneos de Frida, entre ellos Manuel Rodríguez Lozano o María Izquierdo.

Veamos ahora lo que debe la pintura de Frida a todos estos registros.

Lo precolombino empieza a aparecer en su pintura con ocasión de su primer viaje a Estados Unidos, y como consecuencia del rechazo de la forma de vida americana. A ese respecto es paradigmático el *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932), en el que el lado izquierdo, o mexicano, que representa lo positivo, contiene unas ruinas al fondo, dos ídolos y una máscara o cabeza ritual en piedra, el Sol y la Luna como principios de la cosmogonía mexicana y las plantas y flores que simbolizan la vitalidad de lo natural. *Mi nodriza y yo* (1937) – id. alude a lo ancestral y lo racial, en el cuerpo del ama de cría con cabeza de ídolo. *Cuatro habitantes de México* (1938) y *La mesa herida* (1940), desaparecidos desde que se expusieron, respectivamente, en Nueva York y en la Exposición Internacional del Superrealismo de México, contienen también un ídolo cada uno. En la parte izquierda de *Moisés* (1945), arriba y abajo, encontramos ídolos y representantes del pueblo indio. En *El abrazo de amor del uni-*

verso (1949) – aparecen la diosa Cihuacóatl (nombre que significa «mujer de la serpiente», diosa madre de la Tierra, similar a la Cibeles del panteón grecolatino) y el perro Xólotl, mezcla de Caronte y Cancerbero, guía del Sol en su camino nocturno por el inframundo desde el ocaso al amanecer, y también guía de los difuntos al reino de los muertos. Cuenta Fray Bernardino de Sahagún en el capítulo primero del libro tercero de su *Historia general de las cosas de Nueva España* que se enterraba a los fallecidos en compañía de un perro porque «decían que los difuntos nadaban encima del perrillo cuando pasaban un río del infierno que se nombra Chicunaoapa». *Autorretrato con collar de espinas* (1940) lleva un colibrí, dos mariposas y un caracol. El colibrí es metamorfosis de Huitzilopochtli, dios del Sol y de la guerra (que bebía a través de los rayos solares la sangre de los sacrificados), cuyo tocado está formado por plumas de esa ave. Las almas de los guerreros muertos, cuyo símbolo era la mariposa (que lo era también del fuego), se transformaban en colibríes a los cuatro años de permanencia en el inframundo o Mitlán. Creían que durante la estación seca los colibríes quedaban colgados de un árbol, desplumados y muertos, y resucitaban al llegar la estación de las lluvias. La caracola es símbolo de la maternidad.

En cuanto a la influencia de la religiosidad popular, los tocados de Frida Kahlo fueron siempre uno de los componentes más destacados de su personalidad y de su atuendo. Tenemos de ello numerosos testimonios fotográficos, además de varios autorretratos (los *Autorretratos con mono* de 1940 y 1945, o el *Autorretrato con trenza* de 1941); y es muy probable la influencia en esa imagen que Frida quiso adoptar tanto de las «monjas coronadas» como de ciertas divinidades y representaciones femeninas precolombinas. También tenemos un Judas vestido con un mono de trabajo en *Cuatro habitantes de México*; y un Judas esqueleto en *La mesa herida* y *El sueño* (1940), en este caso semejante al que Frida tenía en el dosel de su propia cama. Por otra parte, la presencia de la Muerte en una de las constantes más visibles de la pintura de Frida Kahlo: la *Niña con máscara de muerte* (1938) lleva en la mano la flor amarilla que en México se usa para adornar las tumbas el Día de Muertos; y en *Pensando en la muerte* (1943) Frida se representó con una calavera y dos tibias en el centro de la frente,

el lugar que en otras ocasiones ocupaba la imagen amada de Diego Rivera.

Lo naïf marca, de una forma u otra, toda la pintura de Frida Kahlo, por influencia de algunos de sus géneros. Cultivó el retratos de niños difuntos en *El difuntito Dimas Rosas a los tres años* (1937). La influencia de las estampas populares de sucesos sangrientos es evidente en *Unos cuantos piquetitos* (1935, donde las manchas de sangre desbordan sobre el marco). La estructura icónica narrativa de los exvotos vertebra muchas obras de Frida, como *Accidente* (1926), *Henry Ford Hospital* (1932), *Mi vestido cuelga ahí* (1933) o *Recuerdo, o El corazón* (1937) si bien esa estructura se adopta para describir un conflicto, un daño o un peligro, y no su remedio milagroso. Las cartelas aparecen en *Autorretrato para Trotsky* (1937), *Suicidio de Dorothy Hale* (1939), *Autorretrato para el Dr. Eloesser* (1940), *Autorretrato con el cabello cortado* (1940), *Árbol de la esperanza* (1946), *Retrato de Guillermo Kahlo* (1952). También las usó Diego Rivera: *Autorretrato para Irene Rich* (1941).

También recibió Frida la herencia de lo *naïf* en algunos de sus rasgos más característicos: el uso de colores primarios chillones, combinados sin reglas de complementariedad o armonía, y extendidos sin atención a la creación de efectos de volumen y luz; las siluetas y los perfiles marcados con trazo grueso; la falta de perspectiva (el fondo plano como un telón, o la burda superposición de planos sin escorzo) y de respeto de las proporciones; incluso la representación simultánea de escenas sucesivas en el tiempo (tres, por poner un ejemplo, en *Suicidio de Dorothy Hale*). La huella invasora de lo *naïf* llega a manifestarse hasta en los materiales y el diseño del marco en *Diego y Frida* (1944), una obra que recibe, por otra parte, la herencia de los rostros duales (vida y muerte) del arte mexicano precolombino, dualidad presente asimismo en *Así es la vida* (1937) de Roberto Montenegro.

La mexicanidad y el popularismo de la pintura de Frida están, pues, fuera de toda duda. Sin embargo, poniéndolo de manifiesto no agotamos la lectura de una obra que en su tiempo se vio involucrada en la recepción mexicana de la vanguardia superrealista, una coordenada que no puede ser soslayada en la consideración de la obra de Frida Kahlo.

De entrada podemos asegurar que por mucho que la vanguardia europea se extendiera a América del Sur y diera allí lugar a manifestaciones equiparables a las europeas, ese trasplante a través del Atlántico no se realizó sin la incorporación, en el lugar de llegada, de poderosos ingredientes culturales propios.

En la cuarta década del siglo XX, el Superrealismo se proyecta hacia el Oeste a través del océano Atlántico, ante todo por dos razones. En primer lugar, su pensamiento y su arte han alcanzado la suficiente notoriedad como para que la cultura y el mercado estadounidense empiecen a interesarse por él. En segundo lugar, ambas Américas se convierten para él en un polo de atracción, tanto porque el pensamiento superrealista estaba llamado a encontrar afinidad en ámbitos de cultura tradicional americana, como por el éxodo ultramarino de muchos superrealistas, entre otros artistas e intelectuales que huyen del nazismo en el momento en que, con la ocupación de Francia, su expansión ha llegado a la costa europea del Atlántico, poco después de que el triunfo de Franco en la primavera de 1939 les vedara también la permanencia en España.

El caso de Salvador Dalí es el mejor ejemplo de lo primero. Celebra exposiciones individuales en la galería Julien Levy de Nueva York en noviembre de 1933, abril y noviembre de 1934, diciembre de 1936, marzo de 1939 y abril de 1941, y en noviembre de este último año nada menos que en el MOMA; y Dalí y Gala residen en Estados Unidos de noviembre de 1934 a enero de 1935, de diciembre de 1936 a marzo de 1937, y luego ocho años a partir de 1940. Dalí se integra perfectamente en el sistema de vida americano y en la utilización lucrativa de los mecanismos de autopromoción que ofrece una sociedad vertebrada por la publicidad, lo cual, junto a su falta de adhesión a las orientaciones ideológicas izquierdistas de Breton, provoca su separación del movimiento superrealista: su última carta conocida a Breton es de febrero de 1939, y éste lo excomulga en el artículo «Sobre las tendencias más recientes de la pintura superrealista», aparecido en la revista *Minotauro* en mayo.

En cuanto a lo segundo, las culturas indias, precolombinas y populares de ambas Américas estaban llamadas a interesar a los superrealistas en los ámbitos de lo primitivista, lo *naïf* y lo insóli-

to. A ello se añadían, en el caso de México, dos poderosas razones. La primera, la simpatía que su cercana revolución despertaba en toda la izquierda europea y en concreto en el Superrealismo, orientado hacia la politización desde finales de la tercera década de aquel siglo XX. La segunda, el atractivo de una cultura como la mexicana, vertebrada por la presencia de la muerte y la estética de lo macabro. Conviene recordar, en todo caso, que el imán mexicano no capturaba tan sólo a los superrealistas. Un ejemplo de talla insuperable: el rodaje, entre 1930 y 1932, del inacabado film ruso-mexicano-norteamericano *¡Que viva México!*, de Serguei Eisenstein, y sus seis registros: la época precolombina, una boda indígena, una corrida de toros, la rebeldía del proletariado agrícola, la revolución de 1910 y el «Día de muertos».

En marzo de 1925 dio Genaro Estrada a los mexicanos, en las páginas del diario *El Universal*, la primera noticia del movimiento bretoniano, llamándolo «Suprarrealismo»; y en mayo de 1928 publicó el superrealista Robert Desnos, en las del diario parisiense *Le Soir*, un artículo sobre Diego Rivera y el muralismo mexicano. Se crearon así los primeros eslabones de un contacto que dio, en la siguiente década, frutos de mayor envergadura.

Entre abril y agosto de 1938 permaneció Breton en México. Al mes de su llegada apareció un extraordinario de la revista *Letras de México* dedicado al Superrealismo; pronunció Breton una conferencia en el paraninfo de la Universidad de México, y presentó la proyección de *Un perro andaluz* en el Palacio de Bellas Artes. Aquel verano redactó con Trotsky y Rivera el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*.

En junio de 1938 apareció en la revista *Universidad de México* una entrevista de Rafael Heliodoro del Valle, en la que Breton declaró que «México tiende a ser el lugar superrealista por excelencia» debido a la presencia en su cultura del humor negro macabro, su mezcla de razas y culturas, su reciente historia revolucionaria, y su arte fundado en lo *naïf* y lo indio precolombino. En otra entrevista de 1946, al serle preguntado qué significaban para él las máscaras esquimales, indias y de Oceanía que coleccionaba en su casa, contestó: «El artista europeo, en el siglo XX, sólo puede protegerse de la desecación de las fuentes de inspiración provocada por el racionalismo y el utilitarismo, relacionándose de

nuevo con la visión llamada primitiva»; un sistema de conocimiento que coincide, afirmó, con el pensamiento superrealista.

Un texto de *Le Surréalisme et la peinture* titulado «Autodidactes dits naïfs», pondera la obra de Rousseau como dotada de un encanto inigualable y capaz de «convertir en ridículos los procedimientos artísticos susceptibles de ser aprendidos, y cuya codificación tiende a establecer una perfección exclusivamente formal sobre las ruinas de la inspiración», y la considera anclada en constantes antropológicas como las estudiadas por Frazer en *La rama dorada*. Un caso especial, en el ámbito de la predilección bretoniana y superrealista por lo naïf y lo insólito, lo constituye el grabador José Guadalupe Posada; en su *Antología del humor negro*, Breton lo considera superior a Goya en tanto que «primero y genial» practicante de ese humor negro, cuya tierra de elección es el México del culto a la muerte en sus «espléndidos juguetes fúnebres».

Breton vio los cuadros de Frida, y escribió el texto de su exposición individual de noviembre de aquel año 1938 en la galería neoyorquina de Julien Levy, considerando que Frida era superrealista sin saberlo. Ese texto se convirtió en 1945 en el capítulo sobre ella en la segunda edición de *Le surréalisme et la peinture*. Frida viajó a París en enero de 1939, por la exposición que Breton estaba organizando en la ciudad, y que se inauguró el 10 de marzo. No se limitó a la obra de Frida, pues Breton añadió pintura mexicana tradicional, fotografías de Álvarez Bravo, estampas populares, exvotos, objetos precolombinos y una gran calavera de alfeñique. Frida consiguió venderle al Louvre el autorretrato titulado «*El marco*» (1938). La exposición mereció los elogios de Kandinsky, Miró, Paalen, Picasso, Tanguy. Frida había sido aceptada, al parecer, por la vanguardia y el grupo superrealista. Con todo, es muy probable que en su viaje a París se pusiera de manifiesto el desagrado y la antipatía hacia Breton y su grupo que revelan las cartas a Nicolás Muray. Lo digo por lo extraños y significativos que resultan, en lo que a Frida concierne, algunos detalles del artículo que Breton publicó en el último número, de mayo de 1939, de la revista *Minotaure*, con el título de «Souvenir du Mexique» y cubiertas propias en color de Diego Rivera, y que es un extenso comentario de aquella exposición parisiense de 1939,

unido, como el título indica, a la evocación del viaje de Breton a México el año anterior. Trata esencialmente de la miseria tradicional y extrema del pueblo mexicano, y de la licitud y necesidad de la revolución iniciada en 1910; de la presencia de la muerte en lo cotidiano y lo lúdico mexicano; de la cultura precolombina y de la colonial, y de la persona y la obra de Diego Rivera. Breton lo considera unido a la tradición popular que en México aporta un instinto creativo infalible, ya desaparecido en Occidente. Los términos del elogio son verdaderamente ditirámbicos, y en él se incluyen los murales, aunque parezcan correspondientes al realismo ideológico propagandístico que Breton, en sus textos polémicos de esta década, consideraba incompatible con el verdadero sentido y los varios registros de la revolución vanguardista. Nadando entre dos aguas, nos dice en efecto a continuación que esa faceta creativa corresponde a un pasado de creencias legítimas que Rivera ha superado ya para dedicarse a la pintura de caballete. Dos reproducciones de esas obras, con motivos vegetales y sin significado político doctrinario, acompañan el texto.

Resulta curioso que el artículo ni siquiera mencione a Frida, cuando sí cita a Lupe Marín, la anterior esposa de Rivera; si éste la pintó en la capilla de Chapingo y en un espléndido lienzo de 1938, también pintó a Frida en la Secretaría de Educación Pública, en 1928, como una revolucionaria repartiendo armas. Es igualmente curioso que en el citado número de *Minotaure* sólo se inserte reproducción de una obra de Frida, *Lo que me dio el agua*, y no en el artículo al que me estoy refiriendo, dedicado monográficamente a México, sino en otro de Breton inserto en el mismo número de la revista y titulado «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste». En éste, la reproducción de la obra citada no va acompañada de referencia ni mención ninguna. Todo esto –ya lo he dicho antes– resulta verdaderamente extraño, a menos que se atribuya a la probable enemistad entre Frida y Breton desde comienzos de 1939.

En 1940 Frida participó en la Exposición Internacional del Superrealismo celebrada en México. La información fundamental sobre ese acontecimiento artístico la contiene el folleto de 52 páginas que se publicó para servir de catálogo y programa de mano. Lleva como pórtico dos textos, sin título, de César Moro y Wolf-

gang Paalen; Breton, aunque coordinó la exposición, no colaboró en el catálogo.

César Moro, llamado en realidad Alfredo Quízpez Asín, nacido en Lima en 1903, residió en París entre 1925 y 1933, conoció entonces a los principales componentes del grupo superrealista y colaboró en la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* en mayo de 1933. Entre 1938 y 1948 vivió en México. Su texto en el catálogo de 1940 exalta la apoteosis vanguardista del siglo XX, cuya culminación atribuye al Superrealismo, y considera que en América del Sur se enlazan naturalmente lo superrealista y lo precolombino. La colaboración de Paalen es una nota acerca de los problemas de transporte que, en las circunstancias de aquel momento –el inicio de la segunda guerra mundial– han impedido disponer de esculturas, y también de objetos superrealistas en la cantidad y variedad deseables.

A pesar de esas circunstancias adversas, la exposición tuvo un gran interés. Reunió a un considerable grupo de artistas sumamente relevantes, superrealistas propiamente dichos y compañeros de viaje (Hans Arp, Hans Bellmer, Víctor Brauner, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Paul Delvaux, Óscar Domínguez, Marcel Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Vassily Kandinsky, Paul Klee, René Magritte, André Masson, Joan Miró, Méret Oppenheim, Paalen, Francis Picabia, Pablo Picasso, Man Ray, Yves Tanguy, Remedios Varo), junto a una representación de la vanguardia sudamericana (César Moro, peruano; el chileno Roberto Matta, Frida y Diego Rivera) y cuatro pequeñas muestras autónomas: arte mexicano antiguo (de la colección de Diego), dibujos de enfermos mentales, arte africano y pintores mexicanos. Frida expuso *Las dos Fridas* y un lienzo hoy perdido, *La mesa herida*; Diego, por su parte, dos, titulados respectivamente *Majandragora aracnilectrosfera en sonrisa* y *Minervegtanimortvida*, ambos datados en 1939. Los estrambóticos títulos sin duda tenían la grotesca pretensión de conferir a Rivera un barniz superrealista. El primero de ellos es un simple retrato de mujer con calavera en el regazo, y el segundo un tronco con aspecto de cuerpo humano.

Tras la etapa mexicana fundó Breton en Nueva York la revista *VVV* (1942-1944), y en Nueva York se celebró la Exposición Internacional del Superrealismo de 1942.

Hubo naturalmente, además de los protagonizados por Breton, otros contactos y encuentros.

En enero de 1936 llegó a México Antonin Artaud, y en los dos meses siguientes pronunció cuatro conferencias en la Universidad Autónoma. Llegaba poseído por un pensamiento utópico en el que las culturas indígenas de América del Sur adquirían el rango de antídoto a la decadencia y los vicios intelectuales de Occidente. Si se me permite un juego de palabras, para alguien que como él se había formado en el Superrealismo en el México profundo se daba una preciosa coincidencia entre lo precartesiano y lo precortesiano. Y lo precortesiano hubo de parecerle el antídoto contracultural y la auténtica opción revolucionaria que México podía ofrecer a Occidente; las raíces indias frente a un marxismo que era para Artaud tan absurdo y deletéreo como la predicación del Cristianismo por los frailes que trajo consigo Hernán Cortés. Por otra parte, es de todos sabido que en otoño de aquel año fue Artaud iniciado por los indios tarahumara en los ritos del peyote. Volvió a Francia a fines de octubre.

A comienzos de 1942 fueron Benjamin Péret y su esposa la pintora Remedios Varo quienes llegaron a México. Péret publicó *Air méxicain* en 1952, en 1955 su traducción del *Libro de Chilam Balam*, y en 1959 una *Antología de mitos, leyendas y cuentos populares de América*, cuya introducción apareció fragmentaria y anticipadamente en Nueva York, 1943, con el título de *La parole est à Péret*, y con prólogo de Breton. Aquel mismo año apareció la edición, por él prologada, de *Los tesoros del Museo Nacional de México*, con fotografías de Manuel Álvarez Bravo.

Wolfgang Paalen llegó a México a fines de 1939, después de residir en Alaska y el Canadá. Ya vimos que fue uno de los principales organizadores de la Exposición mexicana del Superrealismo de 1940. Además fundó en 1942 la revista *Dyn*, que a lo largo de sus dos años de existencia demostró gran interés por el arte indígena, al que dedicó un extraordinario, el número doble 4-5.

En cuanto a lo que pueden considerarse los «aledaños» del Superrealismo, resulta obvia la facilidad con la que la cultura mexicana encaja en la querencia por lo primitivo, lo naïf, lo insólito y lo ajeno a la norma y la tradición académica, al mismo tiempo que despierta las simpatías políticas de la izquierda. Alejo Car-

pentier se refirió, en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), a lo que luego ha ido a convertirse en un tópico a propósito de la novela del llamado «boom» de los años sesenta, lo «real maravilloso» como patrimonio y privilegio de América, «donde todavía no se ha terminado de establecer un recuento de cosmogonías», y donde aún, «por la presencia faústica del indio y del negro», sigue vivo el pensamiento mágico y las creencias precristianas y precartesianas, territorios que la literatura de vanguardia de la Europa del siglo XX persigue artificiosamente y con poco éxito:

> Lo maravilloso pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria [...], obtenido con trucos de prestidigitación [...], la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso [...], la Julieta de Sade, el supermacho de Jarry, el monje de Lewis, la utillería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo. Pero a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas [...] Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria. [...] Muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad , percibida con particular intensidad...

Frida Kahlo se encontraba, por la lógica de su país y su época, en la convergencia de lo vanguardista y lo tradicional. En 1947 redactó una presentación autobiográfica para una exposición colectiva en el Palacio Nacional de Bellas Artes, en la que puede leerse lo siguiente:

> Realmente no sé si mis pinturas son o no surrealistas, pero sí sé que son la más franca expresión de mí misma, sin tomar jamás en consideración ni juicios ni prejuicios de nadie.

Y en una carta al crítico portugués Antonio Rodríguez escribió:

> Algunos críticos han tratado de clasificarme como surrealista, pero no me considero como tal [...] Odio el Surrealismo. Me parece una manifestación

decadente del arte burgués [...] Quisiera que mi obra contribuyera a la lucha de la gente por la paz y por la libertad.

(*Ahí les dejo mi retrato*, 295, 302)

Ha de tenerse en cuenta, sin que eso signifique quitar importancia a las afirmaciones de Frida Kahlo sobre su propia poética, que la segunda de las que acaban de citarse corresponde a su época de marxismo místico y de conciencia de culpa por no haber practicado un arte de agitación y propaganda.

Frida misma interesaba a los superrealistas desde muchos puntos de vista: los de lo ideológico, lo primitivo, lo indio y lo precolombino, lo naïf y lo insólito. Lo primero, naturalmente, antes de caer en ese estalinismo ortopédico que marcó sus últimos años. Y antes de eso, más que por sus propias convicciones por el hecho de ser la compañera de Diego Rivera, que compartió con los superrealistas un destino común: un progresismo izquierdista que fue tan indudable como difícil su convivencia con el Partido Comunista.

Pero quizá la afinidad de Frida con el Superrealismo descanse primordialmente en algo que nos recuerda el texto de César Moro en el catálogo de la ya citada Exposición Internacional del Superrealismo de México, 1940, cuando, tras afirmar el encuentro en América del Sur de lo vanguardista y lo precolombino, daba esta certera definición de la recepción del Superrealismo: «El espectador de la pintura surrealista puede encontrarse bruscamente ante sí mismo». Quiero decir que la pintura de Frida pone ante los ojos del espectador, sin paliativos ni disfraces, las raíces más viscerales, biológicas y primitivas de la condición humana. Lo dijo Breton en el capítulo a ella dedicado desde la edición de 1945 de *Le Surréalisme et la peinture*, considerando *Lo que me dio el agua* una síntesis de crueldad, humor negro y pulsiones biológicas primitivas, sin el menor asomo de reserva y pudor. Frida, para Breton, era superrealista aun ignorando el Superrealismo, al ser su arte «un ruban autour d'une bombe». Esa bomba, llamada de suyo a atraer a los superrealistas, está formada por una efectiva y llamativa combinación, en ocasiones teñida de resonancias oníricas, de iconos y símbolos de la visceralidad biológica y sentimental, y la angustia existencial.

Ya están presentes en *Mi Nacimiento* (1932): las manchas de sangre en la sábana, la mueca de dolor de la Virgen en el cuadro

de la cabecera, la cabeza de la madre tapada como la de un cadáver. El mismo año, en *El Aborto* reelabora Frida las láminas explicativas de los libros de Medicina y se representa a sí misma embarazada y manando sangre, con una larga vena unida a un feto de sexo masculino después de rodearle la pierna derecha (la atrofiada por la poliomielitis y el accidente de 1925); a la izquierda, una representación de la multiplicación de las células; a la derecha la luna llorando, y un jardín en el que las plantas brotan y se alimentan de la masa de materia enterrada (los restos del hijo perdido) y de la sangre que mana del cuerpo femenino, mientras un tercer brazo sostiene una paleta de pintor, acaso para indicar que la creación artística ocupa el lugar de la imposible maternidad, o que va a asumir la pintura con la misma autenticidad y visceralidad de una actividad biológica.

En *Henry Ford Hospital* (también 1932) Frida se representó llorando, desnuda y ensangrentada en una cama de hospital situada al aire libre y sin protección, en tanto que de su cuerpo brotan seis venas unidas, respectivamente, a un torso femenino que deja traslucir la columna vertebral y el aparato reproductor, un feto de sexo masculino idéntico al del dibujo anterior, un caracol, un artefacto metálico indefinido, una orquídea arrancada (sexo femenino) y una pelvis; todo sobre un suelo desértico en cuyo horizonte se acumulan los edificios simbólicos de la deshumanización capitalista americana.

Unos cuantos piquetitos (1935) recuerda las truculentas estampas populares de Posada y refleja el machismo extremo y violento, en el ensañamiento del crimen mismo y en la expresión de tranquilidad y la sonrisa de satisfacción del hombre. La escena está regada de gran cantidad de sangre, en la cama, el suelo y la camisa del asesino, e incluso rebosa sobre el marco, como en *Suicidio de Dorothy Hale* (1939). En *Recuerdo, o El Corazón* (1937) Frida aparece sin manos (es decir privada de relación con la realidad y de posibilidad de poner en práctica el deseo) y junto a dos vestidos vacíos (cada uno con un brazo, como símbolo de la dualidad biográfica que conforma su personalidad: uno de muchacha y otro de adulta, en alusión, respectivamente, al accidente de 1925 y al dolor causado por Diego en su infidelidad con Cristina Kahlo); un taco de billar –símbolo fálico y a la vez instrumento de

un juego exclusivamente masculino– sobre el que cabalga un Cupido le atraviesa el pecho (como las espadas a la Virgen de los Dolores); su enorme corazón sangra en el suelo, y su pie con aspecto de barca de vela indica su deseo de alejarse y huir.

En *Las dos Fridas* (1939), pintada poco después de su divorcio de Diego Rivera, un fondo de nubarrones amenazadores alude al conflicto y la tragedia que representan las dos figuras a las que se refiere el título. La de la derecha parece ser la Frida anterior al desamor de Diego; lleva un vestido tradicional mexicano, es más morena, su corazón está entero y lleva en la mano un retrato en miniatura de Diego, del que brota una arteria que pasa por su corazón y la une al de la figura de la izquierda, que tiene roto el corazón y el vestido e intenta detener la hemorragia de la arteria cortada con unas pinzas. Las manchas de sangre se convierten en flores bordadas sobre el vestido blanco: el dolor se transforma en arte.

Dos desnudos en el bosque (1939) es obra de interpretación difícil: no sabemos si las dos figuras son duplicación de una misma (pues son muy parecidas aunque no iguales), es decir desdoblamiento de Frida en dos mujeres, una oscura y otra no, como alusión a su raíz racial mexicana unida a su formación europea e internacional; o acaso referencia a la homosexualidad femenina, en un ambiente de vitalidad de la naturaleza en la que el lesbianismo tiene su lugar.

En *Autorretrato con collar de espinas* (1940) corresponde destacar aquí el collar que simboliza el dolor y alude obviamente a la pasión y muerte de Jesús, y que reaparece en *Autorretrato para el doctor Eloesser* (1940). En *El sueño* (1940) Frida se imaginó muerta en su cama y amortajada, descansando sobre dos almohadas como el esqueleto-Judas que reposa sobre el dosel, con su ramo de flores sobre el pecho.

La columna rota (1944) representa el corsé de acero que Frida empezó a usar aquel año. Los símbolos son muy obvios aquí: los clavos representan el dolor; el desierto agrietado, la soledad y el peligro. En *Sin esperanza* (1945) se situó en un paisaje de grietas creadas por un terremoto, llorando en la cama, colocado en la boca un embudo que contiene comida, materia viscosa y una calavera de azúcar con la palabra «Frida» en la frente. Posiblemente se

refiera al voluntarioso intento de los médicos de mantener con vida, a fuerza de alimentos, a quien no quería seguir viviendo. Un paisaje semejante reaparece en *Árbol de la esperanza* (1946): al borde de un precipicio, en la cama de hospital con heridas sangrantes y sosteniendo el corsé, mientras asoman por sus sobacos los extremos de un aparato ortopédico que la mantiene derecha. En la mano tiene una bandera en la que figuran versos de la letra de una canción a la que alude el título. En *Autorretrato para el doctor Farrill* (1951) Frida se presenta sentada en una silla de ruedas, utilizando su corazón como paleta y su sangre como pintura.

El abrazo de amor del universo (1949) está construido repitiendo tres veces una misma composición, como en un conjunto de cajas chinas. Frida se representa como una madre que acuna a Diego; de su cuello y su pecho heridos brotan sangre y leche. Ambos descansan entre los brazos de una diosa precolombina, que tiene también herido el pecho, del que brota leche, y que es a su vez estrechada por el abrazo de ese cosmos con rostro de nubes y dos enormes manos, una blanca y una morena.

Lo que me dio el agua (1938) es la más compleja de las pinturas de Frida que pueden aproximarse al Superrealismo. La proliferación de escenas y personajes, representados con técnica de miniaturista, recuerda inmediatamente a Salvador Dalí, que celebró exposiciones en Nueva York – limitándonos a las anteriores a 1938 – en 1933, 1934 y 1936. Frida pudo ver algunos de sus cuadros en revistas, galerías, colecciones privadas o catálogos, y durante sus estancias en Estados Unidos entre fines de 1930 y fines de 1933.

La obra adopta la perspectiva de la mirada de Frida, tendida en una bañera bajo cuya agua se traslucen sus piernas de rodillas abajo, y de las que sobresalen los pies. El derecho está agrietado y deformado, como lo estaba en realidad toda la pierna derecha por la poliomielitis infantil y el accidente de 1925. A ello se añade una serie de elementos simbólicos, la mayoría de los cuales son cita de otras obras suyas.

Del desagüe cuelga una vena goteando sangre, como la de *Las dos Fridas*. Abajo, el vestido vacío de *Ahí cuelga mi vestido* y *El corazón*, el retrato de sus padres, y una anticipación de los *Dos desnudos en el bosque* de 1939. En el centro, un rascacielos salien-

do de un volcán –semejante a las sátiras del industrialismo y el *american way of life* de 1932–, un esqueleto, una barca como el pie de *El corazón*, y una mujer desnuda y ahogada a cuyo cuello se anuda una cuerda sobre la que caminan insectos que parecen irse aproximando a su rostro y boca, y que representan, sin duda, la angustia.

Si el dolor es uno de los estímulos más poderosos del arte y está llamado a convertirse en arte, como creo simbolizan las manchas de sangre convertidas en flores en su vestido blanco, Frida Kahlo consiguió uno de los mejores ejemplos de esa transmutación en el arte del siglo XX ©

Literatura infantil y juvenil latinoamericana

Norma Sturniolo

STURNIOLO NOS OFRECE UNA EXHAUSTIVA INVESTIGACIÓN SOBRE LA LITERATURA PARA LOS MÁS JÓVENES EN LA ACTUALIDAD LATINOAMERICANA.

Palabras preliminares

El siglo que ha finalizado y lo que llevamos del actual ha dado grandes sorpresas en el terreno de la literatura infantil y juvenil (LIJ). Un personaje como Harry Potter ha unido a niños y adolescentes de todo el mundo y ha desencadenado una nueva política en torno a este tipo de literatura. Se multiplican los foros en Internet y se crean comunidades de niños y jóvenes adictos a títulos de LIJ, Un ejemplo español lo tenemos en los seguidores de la joven escritora valenciana Laura Gallego y su exitosa trilogía fantástica *Memorias de Idhún*. La literatura infantil-juvenil ha dejado de ser la cenicienta de la literatura, a pesar de que aún subsisten ciertos prejuicios y no siempre tiene la atención que merece. Las políticas públicas y privadas de fomento de la lectura han favorecido a este tipo de literatura. Se han incrementado los cursos, simposios y ensayos en los que la LIJ ha pasado a ser tema de estudio y reflexión. La abundante producción genera la aparición de libros de todo tipo y calidad como sucede con la literatura de adultos, pero lo que interesa es que hay libros de gran calidad literaria que ayudan a que esa valorización vaya en aumento hasta arrinconar definitivamente

a los prejuicios. Las editoriales han visto que hay un mercado importante para este sector. Las que no se dedican a la LIJ han incorporado a sus catálogos libros para niños y jóvenes y las que sí se dedican a ella, crean nuevas colecciones y actualizan sus fondos con nuevas portadas, introduciendo nuevas ilustraciones y algunos otros cambios. Nacen pequeñas editoriales especializadas que destacan por el mimo artesanal con el que tratan sus publicaciones y por el riesgo estético y temático. Por otra parte, la LIJ está viviendo un proceso semejante al de la literatura para adultos, tanto por su difusión en librerías –antes el canal fundamental era la escuela– como por la política de marketing en la que se crean «marcas» de autores. Las librerías no especializadas tienen secciones de literatura para niños y hay librerías exclusivamente dedicadas a la literatura infantil que complementan la tradicional actividad librera con actividades de animación lectora. Conviven en la literatura infantil todas las tendencias literarias y temas. El número y la cuantía de los Premios han aumentado.

Los países de América latina viven este desarrollo de la LIJ con las características específicas de cada país y con otras propias del continente al que pertenecen. Antonio Orlando Rodríguez, escritor, investigador, autor de libros infantiles, y de los ensayos *Panorama histórico de la literatura infantil en América Latina y el Caribe*, *Literatura infantil de América Latina* y *Escuela y poesía*, director y creador junto a Sergio Andricaín de *Cuatrogatos*, una de las website más consultadas de la LIJ, nos ha dado una visión del panorama de la LIJ de América Latina que oscila entre la esperanza y la frustración. «Por una parte, uno se entusiasma cuando surgen colecciones o editoriales con propuestas novedosas –afirma–. Por la otra, siguen faltando apoyo económico y oportunidades tanto para los nuevos autores e ilustradores como para los veteranos e iniciativas gubernamentales permanentes que le concedan al arte para niños y jóvenes la verdadera importancia que reviste. Digamos que se balancea en una eterna cuerda floja». Lo que también es una realidad es la existencia de muchos profesionales creativos y rigurosos que enriquecen con sus aportaciones el campo de la LIJ. En este primer acercamiento a la literatura infantil y juvenil de Latinoamérica no están todos los países, por

supuesto tampoco se han tratado todos los temas ni se han citado a todos los autores, ilustradores y demás profesionales de la LIJ latinoamericana, imposible por razones de espacio, pero sí permite asomarnos a lo que se está haciendo tanto desde el lado de la creación como del de la promoción de la LIJ.

América Latina y el mayor Premio de Literatura Infantil y Juvenil en el mundo

El Premio de Literatura en Memoria de Astrid Lindgren (Astrid Lindgren Memorial Award-ALMA), el mayor premio de Literatura Infantil y Juvenil en el mundo en el corto periodo de su existencia –solo cuatro años pues fue convocado por primera vez en 2003– ha recaído por dos veces en Latinoamérica. Creado por el gobierno de Suecia se otorga a un autor de literatura infantil y juvenil, a un ilustrador o a un promotor de la lectura, de cualquier país del mundo. Tiene una dotación de 5 millones de coronas suecas, unos 540.000 euros y fue otorgado en el año 2004 a la escritora brasileña Lygia Bojunga Nunes que ha obtenido los premios más importantes de la Literatura Infantil y Juvenil dentro y fuera de su país. Ya en 1982 había obtenido el premio Hans Christian Andersen, considerado el Nobel de la Literatura Infantil y Juvenil. En las actas del Jurado del Premio Astrid Lindgren se dice: «Lygia Bojunga disuelve fácilmente las fronteras entre la fantasía y la realidad de una forma tan vertiginosa como la de un niño saltando. En su obra reúne de una forma profunda y original la sonrisa, la belleza poética y un humor absurdo, realzando la libertad, la crítica social y una fuerte solidaridad con los niños desprotegidos. Además, con una sensibilidad psicológica afinada, deja a los lectores entrar directamente en los sueños y fantasías que sus personajes usan para sobrevivir.». En 2007 el Premio en Memoria de Astrid Lindaren se otorgó al *Banco del Libro de Venezuela*. Esta institución ya había recibido en 1988, el *IBBYASAHI Reading Promotion Award* y en 2003 con el *IFLA'S Guust van Wesemael Award*. El Banco del Libro es una institución sin fines de lucro con sede en Caracas. Se fundó en 1960 como centro de canje de textos escolares. Desde entonces ha ampliado sus actividades a

todo el campo de la literatura infantil-juvenil desarrollando sus actividades por todo el país. Ha hecho una magnífica labor de promoción y fomento del libro y la lectura, destacando también por su creación de bibliotecas y la creación de la prestigiosa editorial Ekaré especializada en literatura infantil juvenil así como de revistas y publicaciones sobre este campo. Tiene el mayor centro de documentación en el área de la literatura infantil y juvenil de América Latina.

Fanuel Hanán Díaz, escritor venezolano, editor, investigador, especialista en LIJ venezolana y ganador, entre otros premios, del Nacional del Libro en la modalidad de no ficción por dos veces consecutivas nos comenta que en Venezuela hay una buena escuela de investigadores y críticos de la LIJ en parte por el influjo del Banco del Libro que ha sido una gran casa para todos los que se han formado en la investigación. Entre otros investigadores, cabría mencionar a Carmen Mannarino, Maité Dautant, Brenda Bellorín, María Elena Maggi, Sashenka García, Hripsime Bedrosian y el mismo Fanuel Hanán Díaz. El panorama actual de la LIJ venezolana es muy prometedor a nivel editorial, además de Edciciones Ekaré están las editoriales Playco, Camelia Ediciones, Magenta Ediciones, Libros El Nacional, El perro y la rana (que es del Estado), la colección infantil de Monte Ávila (que es también del Estado), la Universidad de los Andes, la editorial alternativa La Letra Voladora de Laura Antillano, otra alternativa que es Isabel de los Ríos, algunas editoriales extranjeras que están publicando autores locales, como el Grupo Editorial Norma, la importante editorial colombiana que está en 13 países de América Latina y otras como Alfaguara, Fanuel Hanán piensa que el desarrollo editorial en Venezuela es importante y de calidad, que ha marcado pauta en cuanto a diseño y variedad de formatos , además de que cuenta con una excelente escuela de ilustradores, entre quienes destacan Morella Fuenmayor, Rosana Faría, Irene Savino, Carmen Salvador, Menena Cottin, Cristina Muller, Carlos Cote, Gloria Calderón. «Sin embargo –afirma– en cuanto a un crecimiento sostenido de autores, pienso, con honestidad que no hay muchos nombres descollantes, entre los más célebres y que han trascendido fronteras o han marcado una huella se encuentran Rosario Anzola, Armando José Sequera, Luiz Carlos Neves,

Mercedes Franco, Mireya Tabuas y Yolanda Pantin. Hay una nueva generación de escritores, que buscan un acercamiento a lo poético como es el caso de Elvia Silvera».

Tradición oral, mitos indígenas, humor, libro álbum

En Venezuela la LIJ nunca se ha desvinculado de la tradición oral folklórica. Fanuel Hanán nos cuenta que hace muy poco se ha publicado un libro titulado *No se aburra*, de Maité Dautant, donde se recogen con absoluto rigor muchos textos de la tradición oral. El mismo Fanuel ha publicado un libro en el que se construye una historia de amor, utilizando coplas de la tradición oral. Ediciones Ekaré tiene la colección, *Clave de Sol*, donde se recogen canciones tradicionales. En cuanto a un éxito editorial que entusiasma a un público muy amplio menciona la *serie de Teresa*, del escritor Armando José Sequera que ha despertado adeptos entre niños y también docentes. «Se trata de una niña especie de «Mafalda» venezolana, pero sin el espeso tinte ideológico –asegura–. Ella cuestiona el mundo de los adultos con la simpleza y el humor de una niña de su edad. Creo que esta serie y en su momento las del Sapo Cururú de Luis Carlos Neves pueden tratarse como «fenómenos» que generan adicción».

Con respecto al libro álbum, domina la escuela impuesta por Ekaré. «Más que de libros álbumes propiamente se podría hablar de libros cuidadosamente editados –matiza–. Ha habido una importante generación de diseñadores, entre los que están Jonh Lange, Pedo Mancilla, Jacinto Salcedo, Carolina Arnal, Irene Savino, que tienen un muy buen sentido estético».

En la corriente costumbrista hay autores que ya han leído tres generaciones y que aún se siguen leyendo hoy como Rafael Pocaterra, Aquiles Nazca, un autor que, aunque no escribió expresamente para niños los ha conquistado por generaciones por su dimensión poética y su humor desenfadado, Luiz Carlos Neves y la saga del sapo Curucú, otros libros emblemáticos *Fábula de la mazorca, Teresa* y *Evitarle malos pasos a la gente* de Armando José Sequera. En prosa poética, *Fábula de la ratoncita presumida* de Aquiles Nazoa, en libro álbum *Ratón y Vampiro* de Yolanda

Pantin, *La calle es libre* de Kurusa, Teatro, Jefatura de Pueblo, de Aquiles Nazca, *Canciones* de Rosario Anzola, una excelente cantautora, en una corriente lúdica y de humor. También hay una tendencia que busca el rescate de los mitos indígenas, entre otros títulos dignos de destacar está *La gran Canoa* editado por Playco que relata el mito del diluvio para la comunidad kariña del delta del orinoco, ilustrado por Gloria Calderón, quien ha desarrollado un estilo especial utilizando la técnica del grabado sobre madera; hay un libro emblemático que es un cuento adaptado de la tribu pemon *El rabipelado burlado* publicado por ediciones Ekaré, también los libros sobre mitos de la etnia Wayuu *El burrito y la tuna* y *El conejo y el mapurite* (ambos en Ekaré), Ekaré publicó varios libros de recuperación de mitos. Merece destacarse en esta línea de recuperación de mitos indígenas la colección bilingüe de libros que incluye discos compactos *Warairarepano* de la editorial Monte Ávila en la que trabajan antropólogos. «Algo que pasa en Venezuela es que no hay casi premios o concursos para la LIJ –nos dice Fanuel Hanán– . Eso tiene un impacto en la formación de escritores que creo que es nuestra debilidad. Sólo tenemos dos bienales importantes, una de ellas es la Bienal Mariano Picón Salas, que se organiza en la ciudad de Mérida y la otra es la Bienal «Canta Pirulero» que organiza el Ateneo de Valencia en el estado Carabobo».

Revalorización de la propia identidad

En Chile las tiradas de los libros infantiles han aumentado y conviven diversas tendencias: el repertorio folklórico, la literatura fantástica, la realista con su variante de realismo social, las narraciones ecológicas en las que la naturaleza tiene protagonismo, la ciencia ficción y hay una producción en la que también se cultiva el teatro y el género lírico. Hay una búsqueda y revalorización de la identidad propia con una recuperación de los mitos y la creación de textos que narran la vida de niños insertos en la realidad chilena actual. Hemos hablado con el investigador y escritor chileno Manuel Peña Muñoz que recibió, entre otros premios, el Gran Angular en 1997 de la editorial SM por su obra para jóvenes

Mágico Sur. Peña Muñoz es autor del libro, *Historia de la literatura infantil chilena* que publicó en 1982 y que está actualizando, a algunas de cuyas páginas hemos accedido gracias a su generosa colaboración. También es autor de uno de los libros imprescindibles para conocer los orígenes y el desarrollo de la literatura infantil de los países de Latinoamérica: *Había una vez...en América*. Nos ha comentado que también está revisando este libro para actualizarlao incorporando el ingente material aparecido desde la fecha de su publicación en 1997. En este riguroso y ameno manual aparece la siguiente cita introductoria: «Se trata de fomentar la lectura de libros que nos permitan conocernos y reconocernos como pueblos y crecer al mundo desde la raíz de nuestras verdades». La cita procede de La literatura infantil y juvenil latinoamericana: un universo por descubrir, del también escritor e investigador cubano residente en Estados Unidos Antonio Orlando Rodríguez.

«Los niños lectores chilenos tienen marcada preferencia por los autores extranjeros sobre los nacionales –afirma Peña Muñoz–. Cosa muy distinta de lo que he visto en Argentina y en España donde los niños conocen bien a los autores de sus países y los leen con placer. En Chile cuesta más porque la tendencia en todo es valorar lo extranjero, principalmente, lo que procede de la cultura anglosajona. Preguntando a los niños qué leen en distintas encuestas, aparecen «Harry Potter», «Las Crónicas de Narnia» y los libros de Roald Dahl, Christinne Nöstingler, Maria Gripe, etc. A mi modo de ver los profesores no están suficientemente sensibilizados como para motivar a los niños a leer libros de autores nacionales». Hablando de los libros de literatura infantil chilena actual que pueden considerarse emblemáticos de distintas tendencias literarias destacó , entre otros , los siguientes títulos: *La Composición* de Antonio Skarmeta en la corriente realista con contenido social y político, Premio UNESCO de Literatura Infantil, *Lita, la niña del fin del mundo* de Ana María del Río dentro de la tendencia recuperación de las culturas originarias de Chile ya que se ambienta en tiempos lejanos en la Patagonia con una visión feminista del personaje principal, *Simón y el carro de fuego* de Jacqueline Balcells en la línea de la recreación del pasado colonial chileno con una escritura muy cuidada, *Kiwala* colección de libros cuyo valor resi-

de en la edición e ilustraciones de Paloma Valdivia, ganadora del Tercer Premio en la Bienal de Bratislava. Los libros protagonizados por la llama *Kiwala* se acercan al libro álbum y permiten adentrarse en la cultura, mitos y animales del norte de Chile especialmente en tiempos de los habitantes originarios. *La cama mágica de Bartolo* de Mauricio Paredes en la línea del humor heredado de los libros de Roald Dahl. *Los niños de la cruz del sur* del mismo Manuel Peña Muñoz, novela que recrea la vida de los niños que habitan la región de la Patagonia en la ribera del río Baker, el más caudaloso de Chile. Obtuvo el Premio Marta Brunet. En esa mirada al pasado destaca: Rosina de María Claudia Thomas, libro álbum de gran calidad artística. Recrea usos y costumbres del pasado musical de gran interés. *La niña de la calavera,* de Marcela Recabarren con ilustraciones de Raquel Echenique, relacionado con temas del pasado prehispánico. Este libro es una recreación de un cuento mapuche con excelentes ilustraciones que ha integrado la Lista de Honor de IBBY en categoría ilustración. *La pequeña Lilén* de Victor Carvajal con ilustraciones de Alberto Montt también en la línea de la recuperación de las culturas aborígenes de Chile contadas a los niños. Son varios libros muy bien ilustrados con esta temática. Gallito Jazz de Felipe Jordán es una novela infantil premiada recientemente en el Concurso Barco de Vapor de ediciones SM Chile. Es una fábula muy bien escrita que trata muchos mitos y estereotipos especialmente los que se relacionan con lo que los padres esperan de sus hijos. También cabe destacar *Las soñadoras de las colinas* de Victor Carvajal con ilustraciones de Soledad Sebastián. Este libro obtuvo, en la categoría de literatura infantil, el primer premio de la edición de la Cámara chilena del libro en la feria del libro de Santiago, en noviembre del 2006.Es un libro álbum muy bello y controvertido pues aparece el tema de una toma de terreno de parte de una madre y sus hijos para tener donde vivir, siempre en el tono realista social de su autor.

Sobre todo, el humor

La literatura infantil argentina tiene una nómina amplia de escritores que destacan por su calidad literaria y por su esfuerzo

sostenido para hacer entender que la literatura infantil es sobre todo literatura. La fantasía, el humor –en todas sus variantes–, el realismo social, la novela de intriga han dado excelentes frutos. Es imposible citarlos a todos. Recordaremos que María Elena Walsh y Javier Villafañe abrieron un espacio lúdico y creativo ajeno a moralinas y encorsetamientos. También entre las pioneras hay que citar a Laura Devetach, cuya obra se considera anticipatoria de escritores como Graciela Montes, Ema Wolf, Silvia Schujer, Gustavo Roldán, Ricardo Mariño, Graciela Cabal, escritores a quienes Díaz Rönner identifica como «la banda de los Cronopios», *«una banda implacable, poco complaciente y cada vez más comprometida con el oficio de escribir –, de lectores de Borges, de Cortázar, de Macedonio Fernández, de García Márquez, y también de Barthes, de Derrida, de Todorov»*. Algunos de los autores que se dedican a la literatura infantil y juvenil también escriben para adultos como Marcelo Birmajer Ana María Shúa, Pablo de Santis, Graciela Montes, Ema Wolf. La dos últimas son las autoras de *El turno del escriba* que obtuvo el Premio Alfaguara de Novela. Ema Wolf en cuyas historias domina el humor y la parodia recibió, entre otros, el Premio Nacional de Literatura Infantil con *Historias a Fernández* una novela en la que utiliza la técnica de intercalación de cuentos. Entre sus libros están *La sonada aventura de Ben Malasangüe, Perafán de Palos, Pollos de campo, El libro de los prodigios, Los imposibles, La Aldovranda en el mercado* que han sido distinguidos con importantes premios y figuran en las listas internacionales de libros recomendados. Fue candidata por la Argentina en las ediciones 2002 y 2004 del Premio Hans Christian Andersen. Graciela Montes también es una autora reconocida dentro y fuera de su país. En su escritura hay un fuerte compromiso con la realidad y una actitud crítica. Ha escrito libros como *Aventuras y desventuras de Casiperro de Hambre* en el que alude a los hechos de la historia argentina como en *El golpe y los chicos*. Hay títulos que ampliaron los temas habituales de la LIJ como por ejemplo *Las visitas*, de Silvia Schujer que se mete en la piel de de un chico que tiene a su padre preso. La escritora Elsa Bornemann, autora de gran éxito, escribe novelas, cuentos y poesías; realiza traducciones y coordina antologías, canciones y guiones Ha publicado muchísimos libros para niños, entre

los que se encuentran: *Disparatario, El niño envuelto, ¡Socorro!, Tinke-Tinke, El espejo distraído, Los Grendelines, Cuadernos de un delfín, El libro de los chicos enamorados (55 poemas y un cuento), Disparatario, No somos irrompibles* y *El niño envuelto.* Su libro de cuentos *Un elefante ocupa mucho espacio* fue prohibido en 1977 por la dictadura militar acusado de incitar a la huelga. Entre otros libros prohibidos durante la dictadura militar está *La torre de cubos*, de Laura Devetach, en el que se incluye el famoso cuento «La planta de Bartola» que habla de un árbol que en vez de hojas da cuadernos y Bartolo se los regala a los chicos pobres del pueblo. Entre los libros de María Shua están *La sueñera* donde aparecen inteligentes y divietidos minirelatos, *La fábrica del terror, Cuentos judíos con fantasmas y demonios, Cuentos con magia, La luz mala.* En la temática realista, entre otros, cabe citar la novela de Graciela Cabal *Toby* en la que se habla de la discapacidad, la tolerancia y la búsqueda de la identidad. Cabal fue una de las primeras en incluir el tema del sexismo en los libros infantiles. Los personajes animales son los protagonistas de los libros de Gustavo Roldán, animales del monte y la selva con humor y recuperación de la tradición oral. Entre otros libros: *El monte era una fiesta La leyenda del bicho colorado* e *Historias del piojo.* Y un tipo muy especial de humor es el que practica Sandra Comino. En *El pueblo de mala muerte* trata temas relacionados con la muerte y los velorios y desarrolla un humor negro. *Así en la tierra como en el cielo* su primera novela, fue finalista en el concurso Premio Norma-Fundalectura 1998. Su cuento *La enamorada del muro* fue galardonado con el Primer Premio del concurso «A la Orilla del Viento» 1999. Su obra *La casita Azul* recibió en 2001 el Premio Iberoamericano» Para leer el XXI». En el mismo año, por su trayectoria en la promoción de la literatura infantil, ganó el Premio Especial La Rosa Blanca. Otro autor y también músico que escribe libros en los que domina el humor es Luis María Pescetti. Su serie protagonizada por la niña Natacha se incluye entre los libros más vendidos. Entre otros, ganó el Premio Fantasía (Argentina, 2000) por su novela infantil *Frin*, figuró en la Lista de honor de la revista *Cuatrogatos* (2001), y también recibió el premio «The White Ravens 2001» (Internationale Jugendbibliothek, Alemania). Ricardo Mariño también utiliza el humor y el absur-

do, la ruptura con lo establecido. Entre otros recibió el Premio Casa de las Américas 1988 por su libro *Cuentos Ridículos*. En 2004 la Fundación Konex lo distinguió con el , La lista de muy buenos escritores es larga, están también Perla Suez, María Teresa Andruetto, Cristina Ramos, Graciela Pérez Aguilar, Adela Basch, Canela, Horacio Clemente, Graciela Falbo, Iris Rivera, Lilia Lardone, Lucía Laragione, Estela Smania, Alma Maritano, Jorge Acame y tantos otros que enriquecen la LIJ argentina actual.

Hemos entrevistado a una investigadora y especialista en literatura infantil argentina Maite Carranza. Al preguntarle sobre la corriente literaria que destacaría en la LIJ argentina responde que el humor. Explica que hay autores cuya obra es humorística casi en su totalidad. Se trata de un humor en el que hay bastante del absurdo, y de parodia. Como sucede en todas partes, también se llega al estereotipo en este tema, pero algunos textos sorprenden por su osadía humorística. El humor negro, por ejemplo aparece en textos bastantes recientes, y se atreve con cosas muy sagradas El humor se mantiene como una tendencia desde hace muchos años. Al preguntarle si hay algún fenómeno de boom literario dentro de la literatura fantástica argentina recuerda que Liliana Bodoc publicó una trilogía: *La saga de los Confines* que recibió muy buena aceptación de la crítica, y del público. Pero si bien hay otras producciones dentro del género de la fantasía épica, no han tenido la repercusión de los libros de Bodoc. En cuanto a textos fantásticos recuerda a *Rey secreto* de Pablo de Santis donde se atreve con el género desde su ambigüedad e incertidumbre, sin concesiones. Otro autor que ha escrito textos fantásticos breves, también sin escatimar incertidumbres es David Wapner. En cuanto a la literatura infantil folklórica su lectura y su narración oral se cultiva en provincias como las del Noroeste de nuestro país, o del Litoral, donde hay un acerbo de narraciones de la tradición oral riquísimo. Pero si bien las editoriales (las grandes todas instaladas en Bs. As.) suelen tener colecciones dedicadas a los relatos folklóricos y de la tradición oral, no me parece que sea una línea muy cultivada. Al menos no desde su publicación– nos confirma. En cuanto a organizaciones que apoyen al libro infantil en Córdoba cita a CEDILIJ (Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil) que desde 1983 es una ONG, una ONG

más nueva: *Jitanjáfora*, que está en Mar del Plata y la sede del IBBY(International Board on Books for Young People), argentina que es ALIJA. En Neuquén está el. *Centro de Propagación Patagónico de Literatura Infantil y Juvenil*, que pertenece a la Universidad de Comahue (Cátedra de Literatura Infantil).Todos los años desde 1990 se entrega en la *Feria Infantil y Juvenil* los premios *Pregonero*, para los difusores de la literatura infantil y juvenil de Argentina. Hay que destacar la existencia de una biblioteca con un riquísimo fondo de LIJ, *La Nube* que nació como librería especializada en 1976. Es privada, una asociación civil sin fines de lucro, y tiene apoyo del gobierno de la ciudad de Bs. As. Cita la revista *Imaginaria* (revista web quincenal dedicada a la LIJ) que se hizo durante varios años «a pulmón», es decir, gratis. Hace unos años tiene el auspicio de la Fundación Telefónica, y quienes colaboran en ella y sus directores reciben una remuneración por su trabajo. También cabe menciona a *Educ.ar* un portal educativo dependiente del Ministerio de Educación, *Etruria*, revista independiente de literatura juvenil, las revistas *Planetario* y *Compinches* que son de distribución gratuita y aparecen mensualmente, *Siete Calderos Mágicos*, sitio web dedicado a la Lij.

Horizontes de lectura

Pablo de Santis el reciente Premio Iberoamericano Planeta-Casa América de Narrativa por su novela *El enigma de París* además de escribir tanto para adultos como para jóvenes ha trabajado en el mundo de la edición del libro juvenil. Al hablar de la persistencia de prejuicios hacia la la literatura infantil-juvenil que algunos consideran una literatura menor, Pablo de Santis afirma: «No creo en la distinción entre una literatura mayor y otras literaturas que serían marginales (novela policial, ciencia ficción, infantil, etc). La gran literatura puede hacerse desde cualquier lado (y también los bodrios más espantosos). Un texto tiene siempre un primer horizonte de lectura, marcado por cuestiones de género, editoriales, generacionales, nacionales, etc. Algunos textos pueden atravesar ese horizonte, y ser leídos más allá de esas condiciones iniciales».

Cuando se le pregunta sobre las corriente literaria a la que adscribiría sus libros juveniles responde: «Mis primeros libros para adolescentes estaban muy cerca del género policial, del relato de viajes, pero con tramas ubicadas en lugares reconocibles, mientras que en los más recientes, como «El inventor de juegos», el paisaje cambió y la acción transcurre en lugares imaginarios. Me parece que esa es una constante del género: los clásicos de la literatura infantil (Pinocho, Alicia, Peter Pan, El mago de Oz) son siempre novelas que describen viajes por mundos imaginarios que representan, de alguna manera, paisajes interiores, y que refieren al contraste entre el paso a la edad adulta y los paisajes perdidos de la infancia. En todos los relatos para niños cuanto más afuera se va, más adentro se viaja; por eso las fantasías con cuevas (Alicia), con mundos limitados por fuera pero infinitos por dentro (Charlie y la fábrica de chocolate), con animales que devoran (Pinocho, Peter pan), con encierros (la casa que los niños construyen alrededor de una Wendy dormida)».

En cuanto a su faceta de editor al preguntarle sobre cuál era lo que más le interesaba a la hora de publicar un libro juvenil responde: «Es un trabajo que ya casi no hago –comentó– pero que en un tiempo hice con mucho entusiasmo. Me interesó especialmente poder desarrollar una literatura fantástica y policial para jóvenes, e incorporar como ilustradores del género a dibujantes especializados en historieta. En la colección La movida, de ediciones Colihue de Argentina, comenzaron a publicar autores como Marcelo Birmajer o Gonzalo Carranza».

De géneros y LIJ

Escritor, periodista, coguionista con Daniel Burman del prestigioso film *El abrazo partido* dio sus primeros pasos de la mano de la revista *Fierro*, donde conoció a De Santis y para la cual escribió guiones de historieta y textos humorísticos. Su primera novela juvenil de gran éxito dentro de la línea policíaca fue *Un crimen secundario* publicada por la editorial Colihue. De ciencia ficción es otra de sus novelas de éxito *El abogado del marciano* (grupo editorial Norma, 1995). Al pedirle que hablara de la corrientes a

las que adscribe su obra responde: «Yo creo que cada uno de mis libros aborda géneros distintos: el policial, el realismo, el género fantástico, la ciencia ficción, la novela de amor y la novela de guerra. Pero los géneros también se contaminan, en el buen sentido, unos a otros. Podemos escribir una novela de guerra y ciencia ficción, un cuento fantástico y policial, etc. Pero nunca he escrito un libro de denuncia: las denuncias las hago solamente en las comisarías». Cuando se le pregunta sobre las lecturas preferidas en su infancia contesta ampliando la respuesta: «De niño, las fábulas, los mitos griegos y las historias hebreas del Antiguo Testamento. De adolescente, Bioy, Cortàzar, y las historias hebreas del Antiguo Testamento». Al tratar el tema de los que consideran la literatura infantil como una literatura menor comenta: «Creo que son opiniones menores. La única literatura menor es la mal escrita, sin historia o sin singularidad, no importa el público al que esté destinada»

Juventud de la LIJ

México es un país en el que ya en las culturas prehispánicas hay una mirada a la infancia que se refleja en los *huehuetlahtolli*, un legado de discursos y enseñanzas que transmitieron los aztecas a los jóvenes y cuenta con una rica tradición oral y de literatura popular mexicana. Pero, como señala Mario Rey en su libro: *Historia y muestra de la literatura infantil* hay un momento clave en la historia de la literatura infantil mexicana que es la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil, que comienza en 1981, la cual refleja el interés creciente por los libros para niños, y por otro lado, logra concentrar todos esos intereses en los escritores, editores y maestros, lo cual desencadena un interés por acercar al niño a la lectura. Desde entonces, la industria editorial dedicada a este sector ha crecido muchísimo. Cada vez hay más escritores e ilustradores que al abrigo de esta expansión emprenden nuevos caminos temáticos y estilísticos alejados de cualquier didactismo, experimentando también con la participación del lector como por ejemplo ha hecho uno de los autores mexicanos más leídos, Francisco Hinojosa, en *Léperas contra mocosos*. Ese libro fue escrito como parte de un taller de la pági-

na *Chicos y escritores* (www.chicosyescritores.org). Hinojosa escribió el primer capítulo y los niños le enviaron propuestas para continuar la historia, que el autor revisaba y después les explicaba por qué había tomado tal o cual decisión para armar un capítulo, hasta concluir el texto. Este prestigioso escritor ha recibido entre otros el Premio al Mejor Libro Extranjero para Niños 1998, otorgado en Bogotá, Colombia y estuvo en Lista de Honor IBBY (International Board Book for Young People) México 1984 por *La vieja que comía gente*. Francisco Hinojosa nos comentó que su libro *La peor señora del mundo*, «cumple este año quince de haber sido publicado. Tiene un tiraje acumulado cercano a los 300 mil ejemplares. Al presentarlo a la editorial, el Fondo de Cultura Económica, el editor recibió tres dictámenes negativos para su publicación. Aún así decidió publicarlo. Al principio tuvo una suerte contrastante: al tiempo que le gustaba a los niños, el mundo adulto lo censuraba, al grado de que en algunas escuelas se convirtió en lectura prohibida. Hoy en día ya no sucede lo mismo. Los propios adultos lo leen sin necesidad de tener que compartirlo con un niño. A propósito de esto, quiero comentar lo siguiente: en México la literatura para niños es muy reciente en comparación con otros países iberoamericanos, como Brasil, Argentina, Cuba, Colombia, Venezuela. Hace aproximadamente veinte años que nuestra industria editorial empezó a interesarse por publicar este tipo de literatura. Además de algunas editoras nacionales, las españolas Alfaguara y SM y la colombiana Norma publican cada año a autores mexicanos de LIJ, convocan a premios y tienen, según se ve, finanzas saludables. Los lectores de estas edades, por consiguiente, se multiplican año con año, algo muy alentador para un país que tiene muy bajos índices de lectura». Al referirse a sus propios libros comenta: «Los temas y estilos que manejo son variados. Algunas ligas que los unen tienen que ver con el empleo del humor, la exageración, el absurdo y el juego. Otro rasgo es que las historias van directamente al grano, no se detienen en adjetivos innecesarios. Quizás esto sea influencia innegable para mí de uno de mis autores favoritos: Roald Dahl».

En la corriente de la novela histórica María García Esperón ha obtenido el importante Premio Latinoamericano de Litera-

tura Infantil y Juvenil Norma Fundalectura. La novela galardonada se llama *Querida Alejandría* y en ella se acerca a los jóvenes la historia de la hija de Marco Antonio y Cleopatra, Selene II. García Esperón ya obtuvo en 2004 el Premio Barco de Vapor por su novela *El Disco del Tiempo*, en la que postula el descubrimiento de los mitos e historia griegos a través de las herramientas tecnológicas de la modernidad y en 2005 el Premio Hispanoamericano de Poesía para Niños por su poemario *Tigres de la Otra Noche*. Dentro de la corriente de ficción medieval está la escritora e ilustradora Verónica Murguía. De esta brillante escritora son las novelas juveniles *Auliya* y *El fuego verde*. Norma Muñoz Ledo es autora de ensayos además de libros en los que domina la fantasía como en *Matemágicas, Moldovita*. Recibió, entre otros el *Premio Antoniorrobles de Literatura infantil*; Mónica Brozon ha obtenido el Premio El Barco de Vapor 2002 por *Las princesas siempre andan bien peinadas*, Premio A la Orilla del Viento 1997 por *Odisea por el espacio inexistente*. Monique Zepeda sobresale por la riqueza de recursos, usos de diversas fuentes tipográficas, collage, juegos cronológicos y en la lista de ilustradores destacan, entre otros, Juan Gedovius, Manuel Monroy, Valeria Gallo, Alejandro Magallanes.

Comienzo de un resurgimiento

La literatura infantil colombiana según opinión generalizada parece sufrir un estancamiento. Hemos entrevistado al escritor, ensayista, bibliotecólogo y actual coordinador del área de Fomento de la Lectura del Departamento de Cultura y Bibliotecas Comfenalco, Luis Bernardo Yepes Osorio. Al preguntarle cómo veía la LIJ en Colombia en relación a los años anteriores afirmó: «En franca decadencia. Considero que los autores con cierto prestigio no logran renovarse y, peor aún, muestran un declive en sus propuestas estéticas y temáticas, lo que lo hace sosos y poco atractivos para los pequeños y jóvenes lectores.

Por otra parte, los editores no le apuestan a nuevos autores, ni siquiera se toman la molestia de leer manuscritos pues consideran

que el mercado colombiano no está para tomar riesgos. Y ¡qué decir de solicitar nuevas obras!, muy pocos lo hacen, preocupa más tener promotores literarios (vendedores), que publicar novedades». En cuanto a últimos títulos y reconocimientos de autores colombianos destacó el reconocimiento que se hizo en Alemania con el White Ravens 2006 a los libros: *Circo de Pulgas*, de Enrique Lara y Luis García (Gatomalo: 2005), y *Muertos de susto: leyendas de acá y del más allá,* editado y adaptado por María Fernanda Paz Castillo y con ilustraciones de María Osorio (Alfaguara: 2005) así como el premio de literatura infantil y juvenil Iberoamericana SM ganado por Gloria Cecilia Díaz. La cantidad de concursos ganados por Evelio José Rosero, prácticamente todos, excepto el NORMA Fundalectura que ya había ganado: Premio ENKA; Concurso Nacional de Cuento COMFAMILIAR del Atlántico; el del Ministerio de Cultura e inclusive Tusquets. Entre los títulos más representativos de los últimos publicados destaca *Medalla de Honor* de Irene Vasco (Panamericana), *Un día de aventuras. Una historia con adivinanzas* (Ediciones B), *Pedro Urdemales. Los viajes de un pícaro,* de Constanza Padilla (Ediciones B), *Escapados* de Evelio José Rosero. (Ministerio de Cultura).

Sin embargo, aún coincidiendo globalmente con la opinión de Luis Bernardo Yepes Osorio, la Presidenta-fundadora de la Asociación Colombiana de Lectura y Escritura, Silvia Castrillón cree que después de un receso de largos años, empiezan a darse en el país proyectos editoriales como las colecciones Nidos para la Lectura de Alfaguara, Iguana de Ediciones B y los de Babel Libros, que permiten hablar de un renacimiento de la creación, edición y producción de libros para niños y jóvenes en el país que, según opina siempre van juntas. Cita a Jairo Buitrago y su *El señor L. Fante*, Bogotá: Babel, 2007, Alekos y*Pastorcita,* Bogotá, Alfaguara, Nidos para la lectura (2005). Olga Cuellar y *Escondidas*, Bogotá: Alfaguara, Ivar Da Coll. *Colección Chigüiro*, Bogotá, Norma, 1985. Babel, 2005 a Ivar Da Coll y *Azúcar,* Nueva York, Lectorum, 2005, Ivar Da Coll. *A un hombre de gran Nariz*, Bogotá, Babel, 2007. *Hojas*, Enrique Lara y Luis García, Bogotá, GatoMalo, 2005.,Lucho Rodríguez. *Colección Animales en extinción en Colombia,* Bogotá: Ediciones B, 2006. Triunfo Arciniegas. *Señoras y señores.* Caracas: Ekaré, 2007. Gloria Cecilia Díaz *La*

bruja de la montaña, de Yolanda Reyes : *El terror de Sexto B y Los agujeros negros*, Beatriz Helena Robledo , *Un día de aventuras y Fígaro* de Evelio José Rosero Diago, *Cuchilla y El hombre que quería escribir una carta.* Asimismo destaca la labor de María Paula Bolaños y su libro *Rana* publicado en Babel Libros con un tratamiento de dos historias paralelas para el niño que está aprendiendo a leer, otro autor que destaca es Ivar Da Coll,y la colección *Chigüiro*, también en Babel Libros, *Conjuros y sortilegios* de Irene Vasco en Panamericana editorial por crear mediante la sucesión de imágenes, una sintaxis propia de los textos literarios: son libros que oscilan entre lo narrativo y lo dramático. Alaba la reedición por Babel Libros de la novela *¿Recuerdas Juana?*, de Helena Iriarte en el que es muy interesante la técnica que utiliza para describir la interioridad de la protagonista, su mundo, sus miedos y sus deseos donde las fronteras entre la realidad y el sueño se borren progresivamente a medida que avanza la lectura.

Abundante oferta

Brasil es un país donde se edita mucha literatura infantil y juvenil. A partir de la última década hasta el presente se lanzan cerca de 800 títulos anuales por alrededor de 100 editoriales que se dedican a este género según nos ha dicho la prestigiosa investigadora Laura Sandroni que nos expuso un panorama de la situación actual. Recordó que el Ministerio de Educación desde los años 90 hace anualmente una gran compra de libros de ficción e informativos intentando abastecer las bibliotecas escolares de todo el país y que la Fundación Nacional del Libro Infantil y Juvenil (FNLIJ), sección brasileña del IBBY, que cumplirá 40 años de existencia en 2008, dio inicio a los estudios sobre el tema, incentivó a autores, ilustradores e editores a través de la participación en la Feria de Bologna y de la creación del premio *O Melhor para a Criança.* Además hace ya nueve años creó el salón del libro infantil y juvenil que se realiza anualmente con la participación de 65 editoriales y que recibe miles de visitantes. Asimismo destacó la gran diversidad de géneros, estilos y temas. «En la literatura para la infancia fantasía y realidad se interpenetran con absoluta natura-

lidad –afirmó– para discutir temas como el abuso del poder totalitario, o el pasaje del universo psicológico infantil en dirección a la madurez». Dentro de esa línea citó a Ruth Rocha, Ana Maria Machado y Lygia Bojunga Nunes, las dos últimas ganadoras del Premio H. C. Andersen en 1982 y 2000 respectivamente. En la revalorización de la cultura popular a través de sus raíces orales destacó a Joel Rufino dos Santos, Ziraldo, Ana Maria Machado, Ângela Lago, Ricardo Azevedo y más recientemente a Daniel Munduruku, un indio aculturado que escribe libros muy bellos sobre los mitos y leyendas de los pueblos indígenas. En cuanto al humor como instrumento de reflexión crítica sobre los datos del contexto histórico y social o sobre las invenciones Lobatianas (referencia al escritor Monteiro Lobato) se encuentra hoy a João Carlos Marinho, Sylvia Orthof y Eva Furnari. El cuento de hadas ha sido enriquecido con exquisitez por Marina Colassanti con creaciones originales en el género. Para prelectores y niños pequeños, los ilustradores Eliardo França, Eva Furnari o Ângela Lago han creado libros y álbumes ilustrados de gran calidad así como también han ilustrado los de escritores a los que dedicaron varias obras como Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Roger Mello, Ivan Zigg, entre otros. Se han editado también libros de poesía bellamente ilustrados de Cecilia Meirelles, Vinícius de Moraes, José Paulo Paes, Ferreira Gullar, Roseana Murray y Sérgio Caparelli. En teatro infantil hay poco editado. Está la obra completa de Maria Clara Machado, la principal autora del género. Hay algunos libros de Sylvia Orthof, Ana Maria Machado y pocos más. También la literatura para jóvenes es abundante y muchos de los autores citados escriben para esas edades. Ha habido un crecimiento de los libros informativos o de conocimientos que abordan los más variados temas de arte y ciencias. También se publica muchas antologías de cuentos, poesías y crónicas. Entre los nuevos autores e ilustradores cita a Bia Hetzel, Adriana Falcão, Kátia Canton, Luciana Sandroni, Fernando Vilela, André Neves, Nilma Lacerda, Rosa Amanda Strausz y deja claro que hay muchos más.

Asimismo nos hemos comunicado con el prestigioso autor Bartolomeu Campos Queirós. Cuando le preguntamos por su obra nos dice: «La crítica especializada ha reconocido en mi trabajo una rigurosa prosa poética independientemente de los temas

que escojo. Ellos pasan por las memorias de infancia, por la ficción pura, por los problemas comunes a todos: la muerte, el hambre, los encuentros. Siempre procuro crear un lenguaje sin fronteras usando metáforas que permiten varios niveles de lectura».

Entre los premios que ha obtenidos se encuentran el Jabuti, Selo de Ouro da Fundação Nacional do Livro, Infantil e Juvenil, Prêmio Academia Brasileira de Letras, Prêmio Nestlé de Literatura, Prêmio Bienal Internacional de São Paulo, Prêmio Associação Paulista dos Críticos de Arte. También él insiste en la pródiga creatividad de la LIJ brasileña y el aumento de adeptos a esta literatura.

Predominio de la narrativa

En Uruguay hay mucha producción de LIJ pero la crítica es escasa. Hay un único programa radial dedicado a la LIJ, eso sí de una alto nivel, nos referimos a *Había una vez*...dirigido y conducido desde 1997 por Dinorah López Soler, profesora de Literatura y especialista en LIJ. Y dos instituciones fundamentales como son la sección uruguaya del IBBY y la Asociación Uruguaya de Literatura Infantil y Juvenil (AULI), esta última fundada y dirigida por la médica y escritora Sylvia Puentes de Oyenard. Nos hemos comunicado con Sylvia Puentes y Dinorah López que nos han comentado la situación actual de la LIJ uruguaya. Ambas expertas coinciden en la dificultad de hablar en pocas líneas de los autores y libros de la LIJ uruguaya actual. El género dominante es el narrativo. Hay un autor emblemático, multipremiado, que es Roy Berocay con sus relatos referidos al *Sapo Ruperto* implica el pasaje de una la literatura con moralina o didáctica a una literatura de humor, ágil, en la que las huellas de oralidad de los personajes y su cercanía a los receptores, ayudan a que los lectores se involucren en la historia. Por ejemplo, en *Pateando lunas* está el tema del fútbol con una niña goleadora, Elena Pesce, se distingue por su excelente estilo. Su libro más famoso es *La cola de los ingleses*. Inspirándose en acontecimientos históricos dio rienda suelta a su imaginación y su sentido del humor. Ignacio Martínez tiene una nutrida producción enfocada a temas de ecología, convivencia, solidarida. Magdalena Helguera, con diferentes estilos

narrativos y temáticas que van de la fantasía al realismo de los últimos años. Helen Velando en una línea de aventuras y títulos en los que el misterio es el centro y la búsqueda para descubrir nuevos lugares o desentrañar conflictos. Los autores–ilustradores Fernando González, Sergio López, Susana Olaondo y Verónica Leite, que consideran que el texto que crean es un entramado semiótico de imagen y palabra que no pueden ser disociadas para su comprensión , lectura e interpretación, Federico Ivanier cuyas novelas para adolescentes está plagadas de guiños a sus lectores. Cabe destacar el realismo naturalista en el que se ambientan las historias de Gabriela Armand Ugon. Se ve el mundo campesino a través de personajes de ciudad que visitan esos lugares conjugando diferentes variedades lingüísticas y visiones del mundo y de la vida, que enriquecen al lector. De *Orientalitos I y II* de Gonzalo Abella dice Sylvia Puentes que «son postales de nuestra historia nacional desde la óptica de los niños, Isabel Amorín –nos aclara Dinorah López– escribe novelas en la que el protagonismo lo tiene la historia nacional, pero a ésta llega el lector de la mano de personajes niños, e inclusive del prócer uruguayo José Gervasio Artigas niño. Amorín investiga, utiliza los giros idiomáticos de la época y se atreve a ver la historia desde otro lugar, conjugando historia y ficción». Alvaro Pandiani en todas sus novelas trata la historia desde lo fantástico y en cuanto a la narrativa fantástica en la que abundan elementos mágicos y se desencadena la lucha entre el bien y el mal, ésta se encuentra en las novelas de Gabriel Aznares, *Los Andaluins*. Es un mundo mágico instalado en la propia realidad, a la manera como Cortázar definía lo fantástico. Entre lo más nuevo se encuentra la obra de Lía Schenk de Editorial Fin de siglo que aborda un realismo social en *Valentina de más* y cuentos fantásticos en *Historias de Pueblo Chico*. Hay muchos otros que enriquecen el panorama actual pero por razones de espacio no podemos citarlos a todos.

Algunas reflexiones

En este breve recorrido hemos comprobado que quienes están trabajando en la LIJ en países latinoamericanos donde los altiba-

jos económicos y los vaivenes políticos no siempre facilitan la tarea cultural tienen un compromiso serio con la infancia y acercan libros a los niños con la absoluta convicción de que la literatura ayuda a la construcción de seres libres, críticos y más felices. Asombra ver el trabajo desinteresado y «a pulmón» como decía la especialista Carranza para llevar a cabo proyectos que se sostienen con esa convicción. El investigador Antonio Orlando Rodríguez nos contaba al respecto que la web site *Cuatrogatos* no tiene ningún tipo de subvención oficial y que sólo cuentan con el apoyo de gente que aman y estudian el universo de los niños. «Internet fue el «hada madrina» que vino a salvarle la vida a las revistas dedicadas a la LIJ en América Latina. Fui editor de los primeros números de la Revista latinoamericana de literatura infantil y juvenil. Si era difícil distribuirla nacionalmente, lograr que llegara a toda América Latina era una especie de quimera. Con Internet, el panorama cambió para bien. Los costos de producción se abaratan extraordinariamente y el acceso es gratuito e inmediato. En Cuatrogatos estimamos mucho la labor de otros sitios web que realizan un trabajo como el nuestro, como Imaginaria (Argentina) y Doce de letras (Brasil)»-nos dice Antonio Orlando Rodríguez.

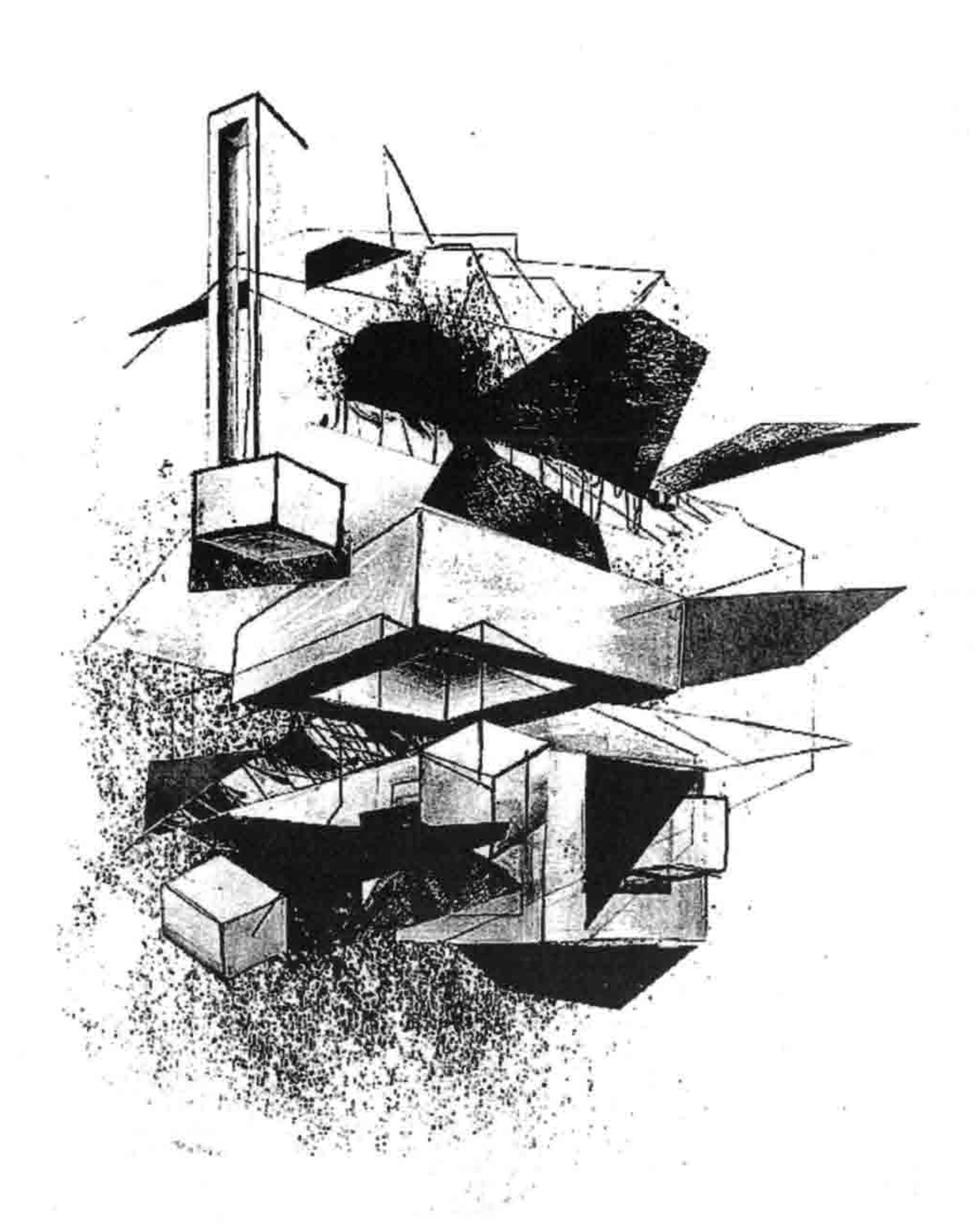
La LIJ latinoamericana en Estados Unidos

Un aspecto que adquirirá más relevancia en el futuro es el hecho de que una parte de la LIJ latinoamericana se escribe y publica en Estados Unidos en idioma español. Existen grandes y pequeñas editoriales que tienen colecciones dirigidas a los niños hispanos en las que se da cabida a creaciones de autores latinos, tanto a los que viven en Estados Unidos como a los que viven fuera. La población latina de Estados Unidos pasó de 35 millones en el año 2000 a 44 millones según el censo del 2006 (lo que representa un incremento del 26%). Esta realidad contribuye a que las editoriales de ese país estén prestando cada vez más atención a los libros en español. Recientemente *Lectorum*, rama en español de *Scholastic*, inició la colección *Cuando los grandes eran pequeños*, dedicada a recrear la infancia de grandes figuras de la cultura y la historia de los países latinoamericanos. Los textos los escribe la

autora puertorriqueña Georgina Lázaro y las ilustraciones se encargan a artistas de diferentes países. Han aparecido ya volúmenes dedicados a la poetisa y pedagoga puertorriqueña Julia de Bustos y a la célebre poetisa y monja mexicana Sor Juana Inés de la Cruz; pero la perla de la colección es el tomo dedicado a José Martí, con unas magníficas ilustraciones de la pintora cubana María Sánchez. El coedirector de la revista *Cuatrogatos*, Sergio Andricaín, preparó para *Lectorum* un libro que tiene gran importancia en este contexto: una antología de poesía para niños. El libro se titula *Arco iris de poesía* e incluye textos representativos de todos los países de América Latina, y también de Estados Unidos y de España. Las ilustraciones fueron realizadas por la colombiana Olga Cuellar. Este proyecto ha permitido que, por primera vez, los niños latinos de Estados Unidos entren en contacto con la obra de autores tan brillantes como José Sebastián Tallon (Argentina), Oscar Alfaro (Bolivia), Claudia Lars (El Salvador) o Manuel Felipe Rugeles (Venezuela), desconocidos hasta ahora en este ámbito. Otra editorial que tiene una propuesta interesante es *Children's Book Press*, de San Francisco. Apuesta por las ediciones bilingües y temas multiculturales. Ha publicado *picture books* muy logrados y se arriesga con temas como el de la constitución de las nuevas familias donde las figuras parentales son del mismo sexo por ejemplo en *La tarjeta de Antonio*, de Rigoberto González, con ilustraciones de Cecilia Concepción Álvarez, sobre la cálida relación del niño protagonista con la pareja de su madre lesbiana, o *¡Toca, Chavi, toca!*, de Mayra L. Dole (texto) y Tonel (ilustraciones), un relato sobre el poder de la voluntad para imponerse a los estereotipos, ambientado en La Pequeña Habana de Miami. «Sin embargo –matiza Antonio Orlando Rodríguez- los autores que escriben en español confrontan un serio problema: muchas editoriales esperan que los textos que ellos les entreguen sean «étnicos». Si los autores les proponen textos que no se relacionan directamente con las tradiciones o con el «color local» de sus países de origen, por lo general prefieren traducir al español algo de un autor estadounidense» ©



Encuentros en casa de América



Enrique Vila-Matas, disidente de sí mismo

Ana Solanes

Siempre resulta más interesante encontrarse cara a cara con el escritor. Y, en el caso de Enrique Vila-Matas, uno imagina que la entrevista tendría lugar en uno de sus amados –y ya tan escasos– cafés de su cada vez menos amada Barcelona. Y así podría contar luego algo sobre sus gestos, su mirada o su sentido del humor. Y comprobar si es cierta su autoproclamada timidez, o su recién estrenada pérdida de peso después de la grave enfermedad que sufrió hace apenas un año; e incluso, con un poco de suerte, que la charla fuera interrumpida por alguna de esas situaciones «vilamatasianas» que salpican –y alimentan– sus libros.

La distancia, la urgencia, la comodidad, y la frenética promoción en la que se haya inmerso tras la publicación de su último libro han motivado que esta entrevista se realice a través del correo electrónico, pero que, paradójicamente, al final también Vila-Matas conteste casi en tiempo real y, de esta forma, descubramos que vive pegado esos días a una pantalla y que siempre sorprende con una amable respuesta al minuto de enviarle cada correo.

Quizá es que, como dice en el prólogo de *Exploradores del abismo* (Anagrama) ha descubierto «el placer de ser cortés», igual que sucumbió a la utilidad de internet pese a su inicial resistencia, y ahora es fácil imaginarlo siempre frente al ordenador, quién sabe si respondiendo a los correos de la artista Sophie Calle, con cuya complicidad ha construido –quizá está construyendo aún– uno de los cuentos más fascinantes de su último libro: una vuelta de tuerca más a su juego entre lo vivido y lo inventado ¿o no es, acaso, lo

mismo? Así que aquí está de nuevo Vila-Matas, escribiendo o paseando por Barcelona, París o el espacio exterior, saltando de la escritura a la vida y de la vida a la escritura, pues para él la realidad siempre baila al compás de lo ficticio.

Desde que decidiera irse a París en los años setenta para convertirse en escritor y redactara su primera novela –*La asesina ilustrada* (1977)–, en la cochambrosa buhardilla que le alquilaba Marguerite Duras, Vila-Matas ha creado una extensa obra, casi un mundo propio, traducida a una treintena de idiomas e integrada por títulos como *Impostura* (1984), *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *Una casa para siempre* (1988), *Suicidios ejemplares* (1991), *Hijos sin hijos* (1993), *Lejos de Veracruz* (1995), *Recuerdos inventados (1994)*, *El viajero más lento* (1995) o *El Viaje Vertical* (Premio Rómulo Gallegos 2001), o *París no se acaba nunca* (2003), entre otros.

Tras el éxito de la trilogía que su editor, Jorge Herralde, bautizó como «la catedral metaliteraria», compuesta por *Bartebly y compañía, El mal de Montano y Doctor Pasavento*, y que le han valido el reconocimiento unánime como uno de los escritores más importantes y originales en lengua española, además de multitud de premios en España y en el extranjero (desde el Nacional de la Crítica 2003, al de la Real Academia Española 2006, pasando por el Prix du Meilleur Livre Étranger o el Ciudad de Barcelona), quizá lo más cómodo hubiera sido instalarse en esa fórmula «metaliteraria» que tantas satisfacciones le ha dado. Pero como él mismo dice, necesitaba el riesgo, seguir abriendo caminos en su literatura y caminar siempre al borde del precipicio. Al fin y al cabo, él mismo es también uno de esos «exploradores del abismo».

– *«Nadie regresa impunemente al cuento», son palabras suyas. ¿Por qué esa vuelta después de más de una década? ¿Le ha costado adaptarse y frenar los hábitos de novelista?*

– Pueden ser necesarios años de preparación antes de que el artista dé con los códigos, las claves y los equilibrios correctos y pueda

---

«Se necesita años de preparación para encontrar los códigos, claves y equilibrios de una obra»

entrar y salir más o menos libremente de la visita a los distintos temas de su obra. A lo largo de la elaboración de la *Trilogía de la Catedral Metaliteraria* (Bartleby, Montano, Pasavento), cada vez me fui sintiendo más cómodo con lo que escribía, cada vez más en mi casa. Llegué a tener la sensación de que me había instalado en «una casa para siempre». Y ahí sonó mi alarma. Había dado con una forma demasiado idónea para mí y decidí no cometer el error –que otros cometen– de instalarme en la comodidad de mi propio invento y método. Fue entonces cuando me propuse partir –como un explorador más– a la búsqueda de nuevos procedimientos. Y así inicié la aventura de regresar al cuento y ver qué pasaba...

– Ha dicho que es su libro más genuino, que en este libro apenas se escuchan ecos de otros autores...

– Es que procuré no dejarme contaminar demasiado por las referencias a otros autores. Aún así, Kafka, por ejemplo, juega un papel determinante en el libro. Y también otros escritores tienen ahí una presencia... En cuanto a lo de más genuino, siento que el libro tiene menos artificio que otros. Cuando dije que era el más genuino que había escrito, en realidad quería decir que –ya sé que tal vez no tiene mucho que ver una cosa con otra– se trataba del libro que daría a leer al Vulgo, es decir, a una persona corriente que me encontrara por la calle y me dijera que le gustaría leer algo mío. Es un libro que al principio parece modesto, casi engaña hablando precisamente de la modestia y de «odiadores» y otras vulgaridades y que poco a poco va preparando al lector para entrar en mi mundo más complejo, el más verdadero. El libro se disfraza al principio de cordero para ganar lectores incondicionales que, a medida que van adentrándose en el libro van viéndole las orejas al lobo. Mi deseo es que algunos sientan curiosidad por seguir adelante –recuerde aquello de Borges: «la curiosidad pudo más que el miedo»– y sigan avanzando para ver cómo son esas orejas y acaben descubriendo al lobo en su plenitud. El lobo se pasea radiante por el relato antepenúltimo, *Porque ella no lo pidió.*

«No quiero cometer el error de instalarme, como otros, en la comodidad de mis propios inventos»

– Asegura irónicamente haber hecho un gran esfuerzo por lograr cierto cambio de estilo y contar historias «con sangre e hígado», como le exigen sus «odiadores», tan críticos con sus excesos metaliterarios. ¿De verdad pensó alguna vez escuchar a esos supuestos enemigos de los que habla?

– Bueno, usted misma lo ha dicho. Lo aseguro irónicamente. Los enemigos, en todo caso, siempre han sido un gran motor de mi obra. Y encima me divierto con ellos. Pero también es cierto que acabo perdiéndolos a todos siempre en el camino. Ahora, por ejemplo, estoy sin enemigos visibles. Y es que los últimos en aparecer, los «odiadores» de ese relato, ya no me resultan válidos desde que confirmé que no tienen envergadura literaria y que encima esperan que les haga propaganda.

– «Exploradores del abismo» es un libro de cuentos independientes pero que pueden ser leídos como un todo, un todo por el que camina ese equilibrista que aparece fugazmente para recordarnos que cada uno de los protagonistas está, como él, caminando por el filo ¿así también se siente usted, como un explorador asomado a un precipicio? ¿Qué ve cuando se asoma a su abismo particular?

– En efecto, soy un explorador asomado al precipicio, sí. ¿Qué veo en mi abismo particular? Pues lo que usted quiera, estoy dispuesto a ver lo que usted quiera, porque todo es abismo. Abismo es, sin ir más lejos, escribir textos en los que siempre arriesgo, porque soy consciente de que sin ese peligro esos textos no serían nada, es decir, que sólo adquieren sentido gracias a ese riesgo. Ahora bien, no quiero mitificar demasiado lo que hago. Ser un equilibrista como Philippe Petit (cuya contrafigura, Maurice Forest-Meyer, es ese señor del que usted me habla y que cruza por *Exploradores del abismo* hilando los relatos) es algo que considero todavía más arriesgado. Aunque en el fondo Petit está haciendo lo mismo que yo, casi un deporte mental: la escritura de nuestras vidas sobre el alambre.

«Mis enemigos siempre han sido un gran motor de mi obra, y encima me divierto con ellos»

– ¿Y cuáles son sus armas para atravesarlo, para lidiar con ese vacío?

– Las puede usted imaginar, pero no las diré, no sea que vuelvan a decir que soy demasiado metaliterario y todo eso que dicen en España –sólo en España– donde asombrosamente tan poco cervantinos son. Coincido completamente con Javier Marías cuando señala que este país se ha convertido en una sociedad de nuevos ricos con pocos escrúpulos y una moral muy laxa. Por no hablar del grado de ignorancia y, sobre todo, de satisfacción con esa ignorancia. Si eres culto, estás perdido. Es un país con mucha saña y mucha mala leche, de escasa –por no decir nula– categoría moral. Barcelona, por su parte, era una ciudad que al menos antes miraba a Europa y que tenía vida interesante, sobre todo intelectualmente. Pero la ciudad está espantosa ahora, por muy de moda que esté en el mundo. Está de moda, por otra parte, por esa permisividad que no están dispuestas a conceder otras ciudades europeas más importantes y más serias. Aquí a Barcelona viene todo el mundo a cagarse a la calle, y hasta les aplauden. La ciudad se ha vuelto un parque temático y no pienso tardar mucho en irme de ella para empezar una nueva y mejor vida.

– ¿Puedo preguntar dónde le gustaría irse? ¿Al faro de Cascáis, quizá?

– Me acuesto temprano. Como Proust, pensará usted. Exacto. Pero se lo digo porque quiero que sepa que ya no salgo de noche, voy a dormir hacia las once. Cuando alguna vez rompo ese horario y voy a alguna cena, se me complica todo. Me ocurrió en Nueva York, hace poco, cuando fui a cenar a casa de Siri Hustvedt y Paul Auster. Yo siempre había soñado en Nueva York, que ha sido siempre mi lugar ideal para vivir. De hecho, antes tenía sueños en los que sentía que era feliz porque vivía en Nueva York. En mi primer viaje a esa ciudad hace diez años, busqué esa felicidad que encontraba en los sueños, pero no di con ella. Ahora recien-

---

«Si eres culto, estás perdido en este país de mucha mala leche y escasa o nula categoría moral»

temente, en mi segundo viaje, la encontré por fin. A medianoche en casa de Paul Auster y Siri Hustvedt. Estábamos en los postres y sentí que era completamente feliz. Estaba en Nueva York, estaba en aquella casa genial. Todo cuadraba. Sin embargo, debido a mi horario y a pesar de mi estado de felicidad, no podía evitar largos bostezos que daban la impresión a mis anfitriones de que podía estar aburriéndome cuando era todo lo contrario. Pero el alma iba por un lado y el cuerpo por otro. Con todo, me quedó muy claro que la felicidad estaba en Nueva York. Es el primer lugar en la lista, pero estoy seguro de que, por comodidad, la ciudad elegida será París, donde lo tengo más fácil todo y que, a fin de cuentas, tampoco está tan mal. Sí, me iré a vivir a París a pensar –como cuando Pessoa estaba en Sintra y quería estar en Lisboa, aunque cuando estaba en Lisboa quería estar en Sintra– que tendría que estar viviendo en Nueva York.

– Se habla de vacíos, de abismos, de precipicios... y, sin embargo, son cuentos muy optimistas. El libro se lee con una sonrisa constante. El humor, dice, «es el centro del universo, no la esperanza»...

– Eso lo dice en *Ame a Bo* el astronauta que narra la historia. Pero seguramente el astronauta, ese hombre perdido en el espacio, soy yo. Con ese relato sucedió que, al escribirlo y ponerme en la que para mí era la situación más angustiosa del libro –ese hombre que viaja en soledad, infinitamente en línea recta, sin posibilidad de retorno–, descubrí que no era la esperanza, sino el humor el centro mismo de mi universo. Ante la muerte física sólo veo dos salidas, así a priori: dignidad y humor.

– Ha reflexionado mucho sobre la ironía: «la forma más alta de la sinceridad», «el mejor artefacto para desactivar la realidad»... En «Exploradores del abismo» habla de «la utilización de la ironía templada como rasgo de elegancia» ¿La ironía es para usted una actitud ante la vida?

«El humor es el centro de mi universo. Ante la muerte, veo dos salidas, la dignidad y el humor»

Me interesa la ironía como complot contra la realidad. Y en cuanto a eso de «la forma más alta de la sinceridad», la verdad es que me han preguntado por esa frase muchas veces. Le seré sincero. La escribí sin saber muy bien lo qué quería decir. Por eso la frase me persigue. Todo el mundo me pregunta por ella. Y yo la aclaro cada día de una forma distinta. Dicen que un libro clásico es aquel que no acaba nunca de contestar a las preguntas que nos hacemos sobre él y que por eso dura tanto y se convierte en un clásico. Es lo que me sucede a mí con esta pregunta, que se ha convertido en un «clásico» de mis entrevistas más recientes. Anda todo el mundo dando vueltas a qué he querido decir con la frase. Esto me recuerda a una de Nietzsche que Savinio colocó al frente de su libro *Maupassant y el otro*. «Maupassant, un verdadero romano», decía el epígrafe de Nietzsche. «No bromeo lo más mínimo –decía Savinio en una nota a pie de página a este epígrafe– si digo que la definición de Nietzsche ilumina efectivamente la figura de Maupassant. Y quisiera añadir: mediante el absurdo. La ilumina tanto mejor cuanto que no se sabe qué es lo que Nietzsche ha querido decir llamando *romano* a Maupassant, y quizá después de todo no ha querido decir nada, como ocurre a menudo con Nietzsche. Pero, ¿me entenderá el lector si digo que cuando más se dice es *no diciendo nada*?».

– Otro nexo común entre los cuentos es ese guiño autobiográfico que lleva a que muchos de sus protagonistas acaben de pasar por el quirófano, o vayan a enfrentarse próximamente a una operación, incluso usted mismo relata el grave colapso físico que sufrió recientemente. ¿Siente de verdad, como afirma en el libro, que tras esa experiencia es usted «otro»? ¿De qué forma la enfermedad ha cambiado su literatura, y su vida, por mucho que en usted ambas sean una misma cosa?

– Como persona, me he serenado. Incluso me he vuelto extraordinariamente receptivo y atento con los demás. En mi círculo íntimo, no hay duda alguna sobre mis cambios y hasta se

---

«Un libro clásico es el que no acaba nunca de contestar a las preguntas que nos hacemos sobre él»

habla de un *renacimiento*, en el amplio sentido de la palabra. En lo literario, la respuesta a si he cambiado es: Sí y no. Y creo que está bien que así sea. *No* he cambiado porque a estas alturas de la expedición ya hay –afortunadamente para mis lectores– un estilo propio y es imposible extirparme el ADN literario. Hay un ritmo, un tono, una melancolía y un humor a los que sólo podría renunciar con el silencio y la desaparición, y me temo que ni siquiera así. Y es que, como dice mi amigo y admirado Rodrigo Fresán, por más que declare mi admiración por la sencillez de un Raymond Carver por ejemplo, a mí me seguirán sucediendo cosas vila-matasianas. Y *sí* he cambiado, porque en *Exploradores del abismo* me interrogo sobre mi obra y me pregunto por dónde proseguir y me abro a mí mismo nuevos caminos para continuar. He tenido incluso la impresión en el libro de que si hasta ahora comentaba las obras de otros y las convertía en mías, ahora comento mi propia obra, la discuto y la altero, he pasado a ser en algunos aspectos –como digo en Café Kubista, el prólogo, donde no todo, por otra parte, de lo que digo allí, es cierto– un disidente de mí mismo.

– *Ese placer por el juego, por hacer desaparecer las fronteras entre realidad y ficción y sembrar la confusión en los lectores, sumado a sus ya conocidas entrevistas falsas, o las citas que son suyas y pone en boca de otros escritores, cuando no se las inventa directamente, provoca que el lector acabe intrigado y divertido, pero a la vez que siempre ponga en duda todo lo que afirma como realidad. ¿Le divierte, le es indiferente o puede llegar a preocuparle ese grado de desconfianza? ¿Fuera de la literatura está también siempre «bajo sospecha» por parte de quienes le rodean y conocen su afición a la impostura?*

– Se olvida a menudo que yo trabajo literalmente en el campo de la ficción. La ficción es invención. La ficción es ficción. Como decía Nabokov (y no invento la cita, pero si lo hiciera la frase diría lo mismo que dice), «calificar un relato de historia verídica es un

---

«Tiene razón Nabokov: calificar un relato de verídico es un insulto al arte y a la verdad»

insulto al arte y a la verdad. Todo gran escritor es un gran embaucador, como lo es la architramposa Naturaleza». Y bueno, me habla usted de cuando estoy fuera de la literatura... Ese es mi terreno privado, donde solo puedo decirle que distingo perfectamente entre ficción y realidad, aunque a veces, ¡ay!, me suceden en la vida real cosas exageradamente literarias.

– Sí, porque no deja de ser curioso que usted haya generado su propio adjetivo. Igual que se habla de algo kafkiano o dantesco, muchos de sus seguidores se reconocen a veces en situaciones «vila-matasianas». ¿Le gusta, le hace gracia?¿Cuál ha sido la ultima experiencia vila-matasiana de Vila Matas?

– ¿Si me gusta? Lo vivo con resignación divertida. Pero es que es verdad que me suceden en la vida real cosas muy literarias. El otro día, por ejemplo, sin ir más lejos, estaba en Mantua y acababa de dar una conferencia y se me acercó un señor que me dijo si podía hacerme exactamente cuatro preguntas. Empezó queriendo saber si me identificaba plenamente con el titulo de mi libro *El viajero más lento*. Dudé al contestar. El señor aquel tenía un gesto tan grave que no parecía proclive a las vacilaciones. Opté por decirle que sí, y me pareció que después de todo era la respuesta más coherente. Entonces sonrió y, con palabras pausadas, me dijo que era el presidente de la Asociación Internacional del Tiempo Lento. ¿Qué se contesta a alguien que dice algo así? Sólo pensé que parecía un personaje salido de mis relatos. Es increíble como la Naturaleza puede imitar a la ficción... La segunda pregunta buscaba conocer mi opinión sobre el Tiempo. «Si no me lo preguntan, lo sé, pero si me lo preguntan, lo ignoro», dije imitando a San Agustín, y temiendo la reacción airada del señor del Tiempo Lento. Pero el hombre ni se inmutó, siguió anotándolo todo en un cuaderno. La tercera pregunta pretendía averiguar si el tiempo era la imagen móvil de la eternidad. Comencé a preocuparme porque tuve la impresión de que aquel hombre tenía todo el tiempo del mundo y

---

«No distingo en mi vida entre ficción y realidad, pero es que me suceden siempre cosas literarias»

que iba a ser difícil –después de haberme declarado a favor del Tiempo Lento– explicarle que tenía una cierta prisa porque me esperaban en la plaza Sordello. Hubo una cuarta, quinta, sexta pregunta. Y más anotaciones parsimoniosas en su cuaderno. Sentí que había quedado atrapado en una trampa claustrofóbica. Y pensé en decirle al señor del Tiempo Lento: «Soy un ser anónimo, ¿me permite volver a la libertad?». Iba a decírselo cuando el hombre, esbozando una sonrisa, cerró su cuaderno y me comunicó que habíamos llegado al final de nuestro tiempo. «Siga su camino», añadió magnánimo. Salí de allí perturbado, pero libre, hacia la plaza Sordello.

– *En el cuento* «Porque ella no lo pidió» *va todavía un poco más allá y presenta como ficción algo que ocurrió en realidad: la propuesta que le hizo Sophie Calle de escribir una historia para que ella pudiera vivirla. Al final consigue que ya no sepamos qué es ficción y qué es realidad, aunque quizá el mayor logro es conseguir que eso nos de exactamente lo mismo. Da la impresión de que con este cuento ha querido dar todavía un paso más en la relación vida-literatura que tanto ha explorado.*

– Es que tanto divagar y disertar en torno a las relaciones entre literatura y vida y va Sophie Calle y me dice: «Escríbeme una historia, y yo la vivo». Me pareció que eso iba más allá de la literatura. Todo eso, además, me llegó cuando acababa de publicar *Doctor Pasavento* y no sabía por dónde iría. O sea que, en un primer momento, pensé que todo aquello me llevaba más allá de mi literatura. De alguna forma, fue como la historia del señor del Tiempo Lento de Mantua. La aparición de Sophie Calle en mi vida me pareció providencial. Entre otras cosas, me mostró la puerta de salida de mi *Trilogía de la Catedral Metaliteraria*. En *Exploradores del abismo* lo cuento como si fuera inventado, pero mi historia con Sophie ha ocurrido en la vida real. Lo que sucede es que, contándola como ficción, he dado una vuelta de tuerca más a mis exploraciones sobre realidad y ficción, he ido más allá de mi literatura, pero quedándo-

---

«En *Exploradores del abismo* he ido más allá de mi literatura, pero quedándome en la literatura, sin saltar a la vida»

me en la literatura, es decir, no dando el salto a la vida, porque me pareció que, si lo daba, iba a quedarme sin nada y la buena de Sophie se quedaría con mi literatura... Y bueno, no puedo dejar de contarle a usted ahora que ayer, después de un año de silencio, Sophie me envió un e-mail para preguntarme mi dirección de Barcelona, ya que quiere enviarme un libro que acaba ella de publicar. No tuve más remedio que comunicarle que también yo he escrito y publicado algo y que quiero enviárselo. O sea que, si no me equivoco y como era previsible, la historia sigue, lo cual –tengo que confesarle– me da un poco de miedo, aunque confío en mí y sé que sabré sobreponerme a cualquier pánico posible.

– En Bartleby y compañía *abordó el tema de los escritores que dejan de escribir, de las personas que viven y luego dejan de hacerlo. ¿A usted también le asalta ese miedo?*

– Miedo ninguno. La columna vertebral de mi método creativo –ampliado gracias a la exploración, valga la redundancia, de *Exploradores del abismo*– no permite el silencio exagerado. En la esencia de esa columna se halla una frase que yo sé que vertebra toda mi obra futura, lo cual –dicho sea de paso y con mi sonrisa más amplia– es todo un descanso saberlo, pues se vive muy bien alejado de cualquier inquietud *bartleby*. ¿Le digo la frase? Espere, que no sé si voy a recordarla bien... Sí, ya está, es de Beckett. A ver... «No querer decir, no saber lo que se quiere decir, no poder decir lo que se cree querer decir, y decirlo siempre»

– Y así, después de Bartleby, se fue al extremo contrario, a narrar la historia de un moderno Don Quijote enfermo de literatura con El mal de Montano...

– *El mal de Montano* –destacaría de él su estructura, inédita en el mundo de la novela– dio nombre a un síndrome que en catalán ya lo tenía: *lletraferit*, es decir, *letraherido*. Tener el mal de Montano es, en

---

«No tengo miedo a ser un *bartleby;* mi método creativo no permite el silencio exagerado»

definitiva, ser un letraherido. Me pareció que hablar de ese síndrome era la única salida que tenía después de *Bartleby y compañía*. Pero no quería hablar sólo de ese síndrome, sino del mundo de los diarios literarios que son fronterizos con la ficción. Gide, Gombrowicz, Kafka... Ese era para mí el tema central y también el tema de estudio del libro, y no el síndrome de Montano. En *Doctor Pasavento* sucede algo parecido; se considera que el libro habla del tema de la desaparición, pero en realidad habla de la soledad de ese personaje que se esconde creyendo que todo el mundo lo buscará y no lo busca nadie.

– Se comentó mucho, sobre todo cuando le dieron el premio Rómulo Gallegos, el hecho de que el reconocimiento le llegara en países como Francia, Argentina o México, antes que en España. Incluso llegó a decir que se había autoaplicado la ley de extranjería en vista de que no encajaba en ese panorama narrativo español. ¿Se siente hoy más cómodo tras la llegada del éxito?, los premios ¿Sigue siendo igual de cerrado ese panorama?

– Ahora está todavía más cerrado. Porque estamos en el país en el que, en cuanto uno crece, le llueven los palos. Ni siquiera el Premio de la Real Academia a *Doctor Pasavento* aplacó los ánimos, sino todo lo contrario, claro. Pero ya me da igual porque, a fin de cuentas, nunca he creído en las literaturas nacionales, de modo que quiero desentenderme ya de una vez por todas del tema del reconocimiento español y de todas esas zarandajas. Pero queda un poso de rencor inevitable. Una anécdota ilustra lo que me ha pasado a lo largo de estos últimos años: el día en que recibí el Médicis-Etranger, el premio al mejor libro extranjero publicado durante el año 2002 en Francia (algo así como ganar la Copa de Europa en Wembley), llamaron desde París a las páginas de Cultura de El País para que publicaran la noticia y desde allí les dijeron que no le darían mucho relieve porque «a ese ya lo hemos sacado mucho últimamente». Sobra decir que si el ganador hubiera sido alguien de la casa, el despliegue de información sobre el premio (a la final llega-

---

«Estamos en el país en el que, en cuanto uno crece, le llueven los palos. Ya me dan igual»

ron DeLillo y Joyce Carol Oates) habría sido apabullante. Más anécdotas: A un ensayista de quinta fila que se califica a sí mismo de «crítico honesto» le dio por decir, el otro día, que yo triunfaba en Francia porque ese era un país tradicionalmente «de acogida», o algo por el estilo. Ya está: así justificaba ante sus pobres seguidores que yo fuera un escritor pésimo, aunque triunfara en Francia. O sea, que para él era algo chupado que te hicieran caso allí cuando en realidad todo el mundo sabe que algún mérito literario tienes que haber hecho para que en ese país de gran tradición lectora hayan llegado, por ejemplo –como ocurrió la semana pasada–, a proponerme para que entrara en la Academie Française. Y bien, ahora acabo de recibir dos premios seguidos en Italia, el Flaiano y el premio letterario Elsa Morante «a un gran escritor extranjero» (silenciado los dos, por cierto, por la sección de Cultura de La Vanguardia, el periódico de mi ciudad), dos premios notables, y me gustará saber qué nueva explicación le encontrará el «crítico honesto» a esa expansión de mi obra en Italia. ¿También quedará todo explicado diciendo Italia es «acogedora»?

–¿Le interesa la literatura que se hace ahora mismo en España? ¿Y en Hispanoamérica, cree que se está viviendo un importante momento de creatividad?

– Creo en escritores individuales y, como le he dicho, no he creído nunca en las literaturas nacionales. Hay buenos narradores españoles. No doy nombres para evitarme problemas. Lo que sí tengo que decir es que una de las cosas que más me sorprenden de los escritores españoles y de los escritores catalanes de hoy en día es que sientan deslumbramiento ante cualquier patán norteamericano y no hayan mostrado apenas interés por la vigorosa literatura hispanoamericana de ahora. Por lo demás, ya lo dije en un ar-tículo en *El País* y puedo repetírselo a usted ahora si quiere: he tenido que viajar a muy diversos países y padecer –o, mejor dicho, obser-

«Muchos se deslumbran ante cualquier patán norteamericano e ignoran la vigorosa literatura hispanoamericana de ahora»

var– de cerca el desconocimiento de la literatura española en casi todas partes. Sólo cinco o seis nombres de escritores en lengua española son realmente conocidos por el público literario europeo. El referéndum más cruel lo pasan los escritores españoles en Hispanoamérica, donde, a diferencia de Europa, sólo dos o tres escritores –más bien los más alejados del tradicional realismo hispánico y de la prosa castiza– interesan. Si comienzan por no interesar en Hispanoamérica, ¿cómo van a interesar al mundo? Los 101 escritores catalanes que acuden a Frankfurt podrían comenzar a tomar nota de esto, pues quizás les convenga no caer en el mismo pozo en el que han caído numerosos escritores españoles. Pero los catalanes –exceptuando a algunos genios– aún son más cerrados todavía.

– Supongo que conservará aquella cuartilla en la que Marguerite Duras –su casera durante los dos años que vivió en París- le apuntó las claves que debía tener presentes para escribir una novela... unidad, armonía, estilo, tiempo... ¿Cuáles le escribiría usted en una cuartilla en blanco a un joven que quiere ser escritor, lo mismo que era usted entonces?

– Francamente, no creo en los consejos. Es más, me parece que en general se piden consejos para no seguirlos o, en el caso de seguirlos, para reprochárselos luego a quien te los ha dado. Pero en fin, supongamos que me obligaran con una pistola a dar algún consejo a un joven. Le daría aquel que le dio Oscar Wilde a un muchacho al que le habían dicho que debía comenzar desde abajo: «No, empieza desde la cumbre y siéntate arriba.»

– «Un verdadero artista es un solitario de sí mismo» dice en uno de sus últimos cuentos, que es en realidad un ensayo sobre el placer de la invisibilidad y la necesidad del artista de blindarse contra el mundo. ¿Cómo vive esa tensión entre el personaje público con una agenda llena de actos, conferencias, entrevistas, compromisos... y el deseo de aislamiento que le atrajo en un principio de la idea de ser escritor?

«Sólo cinco o seis escritores españoles son conocidos en Europa, y en Hispanoamérica, dos o tres»

– ¡Ay, ese texto, *La gloria solitaria*...! En realidad, a mí me gustaría poder escribir siempre como lo le hecho en el ensayo que cierra *Exploradores del abismo*. En ese escrito es donde más me reconozco. Ahí precisamente queda claro que el público lector puede ser a veces un gran engorro. Como no estoy actualmente para perder el tiempo, creo que cada vez haré más lo que realmente quiero hacer y que por tanto mi literatura se dirigirá hacia ese tipo de escritura en la que me siento más auténtico y más libre, por mucho que siempre habrá quien se sentirá olvidado como lector. Pero lo siento –le diría yo a ese lector–, no haberte contaminado tanto con la televisión y con la lectura de tanto pesebre castizo.

– ¿Qué opina de la crítica que se hace en España? ¿A usted en particular sigue afectándole una mala crítica, por insignificante que sea, como ha comentado en alguna ocasión?

– Eso me ocurre porque tengo en gran estima la crítica literaria. He leído siempre crítica, inglesa y francesa sobre todo. En España se cree absurdamente que «criticar» es darle un buen palo a alguien. En fin. A mí me ocurre que cuando me halagan suele importarme poco, pues, como no soy tonto, el éxito lo vivo como algo muy relativo. Y en cambio puede ocurrirme que cualquier mínimo rechazo a mi obra lo vea como una gran afrenta, un rechazo a la totalidad. Ese sentirlo como una gran afrenta es algo que queda ilustrado perfectamente en la anécdota de Pier Paolo Pasolini, artista de la máxima honradez, que lloró por una crítica negativa en la hoja parroquial de un pueblo de mala muerte. Y es que una crítica en contra (aunque el crítico sea un famoso idiota o sea un retrato mío hecho por Trapiello en el que en realidad sólo se retrata a sí mismo), las malas ventas de un libro, ese premio insignificante pero que sin embargo no te han dado, ese escaparate de librería donde no está tu libro y sí en cambio uno de tu más odiado colega, ese suplemento cultural en el que no te nombran y encima dedican tres páginas a un mamarracho, todo eso pueden ser para mí rechazos que me

---

«En España se cree que criticar es dar un palo. A mi los halagos me importan poco, pero los rechazos los veo como una afrenta»

impiden vivir en paz. En esta entrevista he ilustrado precisamente este drama. Por eso ahora tocaba ironizar sobre él. Y es que en todo texto de los que escribo, pero también en cualquier entrevista que mantengo, necesito incluir la dosis precisa de autoironía.

– *Sabemos el tipo de literatura que no le interesa, en* «París no se acaba nunca», *por ejemplo, escribe que le hacen reír esos escritores realistas «que duplican la realidad empobreciéndola». Y sabemos también cuáles son sus héroes literarios Walser, Pynchon, Melville, Raymond Roussel, o Samuel Beckett... ¿qué espera encontrar cuando abre un libro? ¿Es fácil seguir hallando literatura subversiva?*

– Espero encontrar una visión del mundo original, distinta de las que ya conocía. En cuanto a la literatura subversiva, la verdad es que no tengo problema para encontrarla siempre.

– *Además del cuento o la novela, también ha cultivado el ensayo, la crónica periodística, las conferencias y multitud de textos –«artefactos literarios»– híbridos. ¿Se siente cómodo fuera de la ficción, por ejemplo, en las crónicas periodísticas que le obligan poner los pies en la tierra para pasearse por la realidad cotidiana?*

– Tiendo a eliminar fronteras entre los géneros para llevarlo todo a mi terreno, a mi aguijón y estilo propio. Dicho de otro modo, todo lo *vilamatizo*, incluida la realidad cotidiana. No lo puedo evitar, va con mi carácter.

– *Reproduzco unas palabras suyas, una bella forma de describir la tarea del escritor «es algo terrible pero que recomiendo a todo el mundo, porque escribir es corregir la vida, es lo único que nos protege de las heridas insensatas y golpes absurdos que nos da la horrenda vida auténtica». ¿La literatura es un refugio para usted?*

– Me gusta mucho una foto que hizo Juan Rulfo en México, donde podía verse un pino seco y un bar cerrado y en ruinas

---

«Tiendo a eliminar fronteras entre los géneros para llevarlo todo a mi terreno, a mi aguijón»

desde hacía años, en pleno desierto, sin ninguna otra casa en varios kilómetros a la redonda. Ese bar recordaba mucho a ese caserón o salón de juegos solitario en medio de la nada que aparece en la película *Johnny Guitar*. Pero el bar de Rulfo era real. Había sido abandonado hacía muchos años. Lo que me gustó de él es el nombre, el nombre de ese bar, se llamaba (o se había llamado) *El Último Refugio*.

– Le he pedido «prestada» una pregunta a Ricardo Piglia, al que entrevisté en Cuadernos Hispanoamericanos hace unos números y con quien sé que le une una admiración mutua:
«Un amigo común me ha dicho que, inicialmente, el Doctor Pasavento se iba llamar Doctor Pynchon y hoy a la tarde he leído con admiración su texto La gloria solitaria *donde, entre otras historias, comenta el ensayo* Contrapunto *de Don De Lillo, ¿podría conocer su opinión sobre esos dos novelistas norteamericanos? ¿Cree usted que han sido influidos, como todos nosotros –desde el más allá– por Macedonio Fernández?»*

– Sí. Y hasta me imagino un libro de Pynchon que se titularía *No toda es vigilia la de los ojos abiertos.* Los dos norteamericanos me parecen absolutamente geniales, aunque todavía han de aprender a titular como lo hacía Macedonio. En cuanto a éste, es, sin duda, mi escritor de conspiraciones metafísicas preferido y no me extraña que su alargada sombra se proyecte sobre DeLillo y Pynchon y sobre nosotros y sobre el mundo entero.

– Dígame la verdad ¿se ha inventado alguna de las respuestas de esta entrevista?

– Sólo la última, esta respuesta©

«Macedonio Fernández es, sin duda, mi escritor de conspiraciones metafísicas preferido»




Biblioteca



La poesía de Fabio Morábito, un juego de espejos subjetivos

Juan Carlos Abril

Alguien se está bañando en el mar –la dedicatoria no deja lugar a dudas– pero a la vez parece que se nos está hablando del acto de la escritura, o de una opción de escritura:

A Sandra Suter
que se quedó nadando

SI TE REVUELCA LA OLA
procura que sea joven,
esbelta, ardiente,

te dejará molido el cuerpo
y el corazón más grande;

cuídate de las olas
retóricas y viejas,
de las olas con prisa,

y la peor de todas,
de la ola asesina,

la ola que regresa.

(pp. 43-44)

Fabio Morábito, *La ola que regresa (Poesía reunida)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Con esta brevedad y concisión, con este ambiguo lenguaje que alude a dos cosas a la vez, y con ese verso magistral con el que cierra el poema, Fabio Morábito –nacido en Alejandría, Egipto, en 1955, de padres italianos, y criado en Milán hasta los 15 años, lo cual no será un dato baladí en su biografía– reúne por vez primera en este volumen, *La ola que regresa (Poesía reunida)*, sus hasta ahora sólo tres poemarios, *Lotes baldíos* (1985), *De lunes todo el año* (1992), y *Alguien de lava* (2002). El hecho de que en el poema que da título a la obra completa se aluda a dos realidades no será una casualidad, porque detrás de la aparente sencillez de un lenguaje que busca la coloquialidad o indaga en los registros de la rutina, se esconde una parábola diaria y un ejemplo de vida. De esos ejemplos, sobre todo en el primer libro, podrían desprenderse algunos poemas como la serie agrupada en «Casi relatos» (pp. 31-38), al modo de Raymond Carver o cierto Julio Cortázar. Aparecen entonces ahí personajes urbanos, descolgados de la vida y en continua crisis, situaciones límite y, sobre todo, una particular forma de narrar, dinámica y atractiva, en la que se plasma un mundo poco habitable, cruel y sorprendente, azaroso. Y en contraposición a estos relatos, o casi, el «Cuarteto de Pompeya» (pp. 51-53) puede resultar ilustrativo de esa otra ciudad que se quedó abrasada y que gracias al vaciado de los cuerpos con la técnica del yeso, vemos congelados aquellos cuerpos que, tras los siglos, han sobrevivido, pero ya como piedra. Ese detalle de una mujer y un hombre petrificados en el acto amoroso.

Por otro lado, la referencia a la escritura y por extensión a la *literatura*, seguramente a la suya propia, y a todo ese aparejo metapoético, no serán tampoco hechos aislados. Así, y paralelamente a esto, se refiere el poeta también a la lengua con la que escribe, el español, una lengua aprendida a partir de los 15 años, esto es cuando ya el adolescente no sólo ha configurado todo su mundo sino que también ha asumido, ha asimilado una lengua y una cultura, con la consecuente marca de melancolía que supondrá tener que desprenderse de ello. Poemas como «La luna llena» (pp. 93-95) muestran la inquietud de los adolescentes que van a abandonar no sólo una ciudad –Milán– sino una cultura –la italiana– para sumergirse en México D. F. y la cultura mexicana. Europa, América... ¿otro mundo es posible?, ¿se puede construir otra

cultura en la que te insertes y logres sentir como tuya propia? Si desde la poesía se puede llegar a alguna conclusión por el estilo, seguramente a través de la que escribe Fabio Morábito aprendemos que sí, puesto que su vida así lo fue. Vida y literatura, o literatura y vida, no pueden ir aquí más unidas. Sin embargo, no todo es tan fácil, ni este proceso se halla exento de contradicciones. El despegue –se podría escribir también 'destete'– de la cultura de origen no fue fácil, como muestra el poema «Club italiano» (pp. 96-97), y lo peor no es sólo no sentirse de ningún sitio, no querer volver o tener que asumir una nueva identidad que nunca vas a creerte del todo, sino saber que has perdido algo, la sensación de pérdida:

> AHORA,
> después de casi veinte años
> lo voy sintiendo:
> como un músculo que se atrofia
> por falta de ejercicio
> o que ya tarda en responder,
> el italiano,
> en que nací, lloré,
> crecí dentro del mundo
> [...] se evade de mis manos [...]
>
> (pp. 100-101)

Esta es una constante que se repetirá en todos los libros de poesía de Morábito, y si el anterior poema pertenecía a *De lunes todo el año*, en *Alguien de lava*, su colección posterior, se pueden ver muestras en la misma dirección: «Puesto que escribo en una lengua / que aprendí» (p. 130). Es por esto por lo que anteriormente decíamos que no era baladí el dato biográfico. Y en realidad este tema salpica muchísimos poemas, y suele ir enmascarado la mayoría de las veces en esas reflexiones metapoéticas a las que hemos aludido, tan abundantes en el conjunto de *La ola que regresa*. El canal metapoético sirve de conductor no sólo de la reflexión sobre la poesía que se escribe y de las dudas sobre lo que se escribe, sino también de la lengua que se usa, del código usado. Ésa es, en el fondo, la verdadera reflexión metapoética, que busca en última instancia la materia prima –la herramienta: la lengua– para contemplarla a cierta distancia, para preguntarse por su

razón de ser. De lo que se desprende que somos seres narrativos, que *somos* en tanto discurrimos por un código, en tanto que transmitimos. El lenguaje es la morada del ser, Heidegger *dixit*.

Pero cuando hablábamos de parábolas nos referimos a ejercicios de comprensión de la realidad, ejercicios en los que se escogen determinados elementos para ubicarlos en situaciones diferentes, casi se diría ideales, o modélicas, con las que poder explicarnos lo que nos ocurre: entonces el conocimiento que adquirimos es inversamente proporcional a la distancia que se obtiene al trazar esa línea con la que nos separamos de la realidad[2].

Quizás este aspecto parabólico sea la constante más característica, la que la definiría en el caso de que se pudiera resumir tanto una poesía tan compleja[3]. El ejercicio de la parábola como sistema retórico, como armazón de una poética de contenido, se complementaría además señalando la influencia de Eugenio Montale, un referente importante en la labor de Morábito, si bien son dos poéticas totalmente divergentes que, no obstante, presentan algunas concomitancias, como el uso del lenguaje cotidiano. No en vano nuestro autor es el estupendo traductor al español de la obra completa del Nobel italiano.

Por supuesto existen muchas más cosas que decir, partiendo de las diferencias formales que se pueden observar en sus tres libros. Casi veinte años separan a estos tres títulos, y en ese ínterin se evidencia que el poeta ha ido decantando su voz. Aunque su primer título ya presentaba una madurez magistral, al presentarse como

---

[2] A veces, en ese procedimiento matemático, el autor tiende a separarse tanto que incluso podemos llegar a perder el referente, aunque eso casi nunca sucede como algo que nos falte a la hora de enfrentarnos al texto y, en general, la poesía de Fabio Morábito podríamos asegurar que es precisa en sus objetivos y que produce en el lector un efecto revelador de inmediato. Desconcertante, nos muestra de inmediato la vida oculta de las cosas a partir de enfoques sorprendentes, como en el poema «La mesa»: «A veces la madera / de mi mesa / tiene un crujido oscuro, / un desgarrón / difuso de tormenta. // Una periódica migraña / la tortura. // Sus fibras ceden, / se descruzan, / buscan un acomodo / más humano. // Es la madera / que recuerda / viejos brazos. // Y que recuerda / que reverdecían.» (p. 116).

[3] La parábola no cansa, «nos cansan los sermones» (*vid.* «El tráfico no cansa», p.108).

–al ser de hecho– un primer título, no se renuncia al juego intertextual con el T. S. Eliot de *The Waste Land*. Ironía (por la poquedad de ese lote frente a la inmensidad eliotiana de una tierra ciertamente sin fronteras, una suerte de no-lugar, de *no man's land*) e inversión (por el canto humano que supone el acercamiento a esos objetos sencillos, desperdicios, animales supervivientes del caos urbano –lagartijas– frente a la retórica propia de las vanguardias históricas de los felices años 20 y la sofisticación que supuso el *modernism* anglosajón) son las claves que sirven de plataforma a Morábito para dejar aquel texto-base a un lado y postular su propia poética, siempre irónica y distante, siempre observadora, rumiante.

Lotes baldíos[4] es el único libro, de los tres, que busca la unidad formal con más ahínco, en pequeñas estrofas y en poemas de doce versos agrupados en secciones algo más amplias, respondiendo a una cuidada arquitectura[5]. Esta suerte de estructura –nada secreta– se irá diluyendo en los dos siguientes libros cada vez más, en beneficio de una escritura en libertad y sin ataduras, o con las menos ataduras posibles, que atenderá más a formalidades de tipo interno, al contenido, que al continente. Esta sería una cualidad estrictamente formal que tendríamos que tener muy en cuenta en esta poesía que desestima «las retóricas viejas» y busca nuevas

---

[4] En el *Diccionario de la Real Academia* la tercera acepción de 'lote' es la que se ajusta a la referencia a la que se alude en el libro como «Cada una de las parcelas en que se divide un terreno destinado a la edificación». En el *Diccionario de Uso de María Moliner*, curiosamente, *ma non troppo*, ni siquiera viene esta acepción. 'Lote' en España viene a ser «Cada una de las partes en que se divide un todo que se ha de distribuir entre varias personas» (ejemplo por antonomasia: «un lote de libros»); al parecer, por sinécdoque, *pars pro toto*, se extendió este uso en Hispanoamérica referido exclusivamente a los terrenos y a su parcelación, ya que de igual manera se usa en Francia, de donde viene etimológicamente la palabra, esto es 'lot'. En España solemos utilizar el término 'solar', que de las dos entradas que posee el DRAE, es en la primera, y dentro de ésta en su tercera acepción donde se encuentra el homónimo de 'lote'.

[5] Esta estructura, al parecer de cuño propio, sólo se volverá a ver ya en *De lunes todo el año*, en una composición dedicada a Ethel Correa, compañera sentimental del poeta, y a quien también está dedicado el conjunto de *La ola que regresa*. Servirá de pórtico este poema para la sección titulada «Iré a São Paulo un día», un largo poema de amor y de promesas.

formas de expresión. Esta es la justificación de que a menudo se encuentren asonancias, esparcidas acá y allá, que el poeta no evita adrede –es más, se diría que le agradan–, jugando con estos *casuales* y felices encuentros fónicos, porque se parte de un axioma *a priori*: si esta poesía posee valor o no, será por su música interna, nunca por las atrofiadas disposiciones de las poéticas clásicas. Incluso se da el caso de alguna consonancia más o menos solapada sin apenas función eufónica, como un apéndice, al final de unos versos, lo cual es signo de la clara conciencia en el uso de todos estos recursos formales y en una voluntad evidente de romper con la rigidez de las reglas, con la preceptiva tradicional y con la estrechez de miras que ello supone. La poesía hispanoamericana, y creemos no equivocarnos, siempre ha jugado con mucha más libertad con las formas que la poesía hecha en España, no se ha sentido de igual modo constreñida.

Frente a ello, y por oposición, la libertad a la hora de enfocar, dirigir la mirada hacia los puntos más insospechados, sin miedo al uso de palabras poco poéticas o prosaicas. El propio poeta repite en varias ocasiones a lo largo de este libro que definitivamente ha caído en el prosaísmo, y lo que ello significa, puesto que no se puede caer más bajo, aun a sabiendas de que el uso del lenguaje es totalmente arbitrario y no depende tanto de lo que se dice sino del lugar donde se inserta, y cómo. Esta focalización sorprendente, con la que el poeta nos descubrirá lados y caras diversas de la realidad, será la que complemente o, mejor dicho, contrarreste esa aparentemente menos cuidadosa expresión formal, puesto que, como vamos a desarrollar, sólo es aparentemente descuidada esta «Ars poetica» (p. 111). Sumándolo todo, ¿no parece que nos encontramos ante una excentricidad detrás de otra? Primero: un descuido consciente de las formas poéticas, dejando asonancias y otras rimas o eufonías que según todos los tratados de retórica calificarían al punto como cacofónicas, la ruptura de aquellas ya entonces leves aspiraciones a crear estrofas –aunque de invención propia– desde aquel primer libro hasta el último, donde el lenguaje ya se esparce casi insolentemente desgarbado por la página; y segundo: una forma de enfocar la realidad atípica, anómala, asistemática, a veces casi cámara oculta, a veces casi cine dogma, apuntando esos aspectos menos aparentemente poéticos: las

lagartijas, las gallinas, los rebaños, las parvadas, el tráfico de una calle... o la mosca con la que comienza su tercer libro, *Alguien de lava* (p. 127-128), para acabar hablando, en ese poema, con una reflexión sobre la adolescencia ya ida definitivamente y sobre el hecho mismo de escribir, al que se recurre a menudo, como ya hemos expuesto: «Fui a la ventana, / por un momento / todo lo vi como una mosca, / el aire impracticable, / el mundo impracticable [...]» (p. 128), o este otro ejemplo: «traduciendo el ave que hay en mí en un pájaro / que busca, en otro clima, un árbol» (p. 146). Son todos estos detalles los que configuran una poética concreta que busca refugiarse en la palabra cotidiana, que desacraliza y que se escabulle –recreándose– en el juego de espejos donde se mira, un juego de subjetividades.

Al fin y al cabo, esta libertad de mirada y este juego de espejos ponen de manifiesto una lectura de la realidad muy personal.

El parque
De noche,
desde mi quinto piso,
el parque,
ahora que se descompuso
el alumbrado,
es homogéneo como un agujero,
como una fosa negra
que traga a las personas.
Oigo los pasos
pero no veo a nadie.
¿Quién logrará salir sin daño?
Tal vez aquel que sepa reducirse poca cosa,
que se oscurezca
hasta perder contacto
con el parque
y lo atraviese
como un ciego
que no desea volver a ver,
o el que se arrugue
como una corteza,
como una piedra,
y vea que el parque
no concluye claramente,
que no hay fronteras
como nos enseñan,

que a lo mejor ninguno tiene casa,
que nadie ha regresado nunca
y nadie se ha encontrado aún.

(pp. 78-79)

Este poema nos viene a explicitar que tras ese mecanismo o engranaje complejo de miradas retrospectivas, no existe nada. A lo sumo muy poco, un ser nada especial, como otro cualquiera, falto de raíces e identidades propias (y aquí no tiene que ver que Morábito sea un exiliado de su patria: todos somos exiliados, en este sentido, voluntarios o no). El poeta-narrador se encuentra enfrente del parque, de noche, en su piso, mirando y tratando de ver a quien atraviesa dicho parque, sin lograrlo. Todo está oscuro. Sólo hay una mancha negruzca «que traga a las personas». Del parque sólo pueden salir indemnes aquellos que se reduzcan humildemente a poca cosa, aquellos que se conviertan en corteza y estén arrugados, contraídos, o se hayan vuelto de piedra; aquellos que ya no quieren conocer quiénes son ellos mismos, porque lo que descubren no les gusta y porque lo que pensábamos que somos no es sino una fantasmagoría, una marca ideológica y falaz de la absurdidad de nuestro tiempo. Nos creemos alguien, pero no lo somos. Y nadie –excepto Ulises– es nadie. En el parque todos los gatos son pardos y una poco optimista reflexión se abate sobre el narrador: se han disuelto algunas de esas verdades esenciales del hombre en el misterio de la vida, o peor incluso, en la materialidad de la vida, como el reconocimiento de que nuestras identidades son construcciones frágiles y falsas, que ninguno todavía se ha encontrado a sí mismo, que nunca nos encontraremos. ¿Haría falta recordar, parafraseándola y alterándola un poco, la máxima de Diógenes en la que buscaba con un linterna encendida al mediodía a alguna persona que se haya encontrado a sí misma? Más que poco optimista, el poeta desemboca de este modo en un crudo cinismo.

Dadas las profundidades del yo, la imposibilidad de conocernos, y esta absoluta vacuidad de las identidades esenciales que nos construyen internamente; profundidades que, en última instancia, más que ser abisales nos arrojan al vacío neto de nuestro interior, la elección de esta mirada –con la que sobrevivir y hacer poesía en la vorágine urbana donde transcurrimos– se enmarca en un constante juego de relaciones de subjetividad y de objetividad, y la

subjetividad sólo es efectiva en tanto que miramos el objeto: si lo que de verdad nos preocupa de esa relación es el objeto, que es lo único que de verdad podemos conocer o asir sin que nos quedemos perplejos, en realidad lo que vamos a re-descubrir es a nosotros mismos mirando a ese objeto. Por tanto, es la mirada lo que nos importa, la mirada del poeta, que va buscando, inspeccionando, casi rastreando una óptica distinta a cada paso, basada en muchos casos en razonamientos analíticos puros y estableciendo sus correspondientes síntesis en el todo global del poema, una vez que se han puesto en marcha las otras zonas de sentido esparcidas en el texto, y se han unido. No olvidemos que en «El parque» se parte de una anécdota aparentemente trivial, un hombre mirando desde su casa al parque de enfrente, puede ser que se esté fumando un cigarrillo después de una jornada –más o menos larga, más o menos dura– de trabajo, tomando el fresco en una noche estival, tras haber cenado y quizás en camiseta de tirantes y chancletas. Y el poema que abre *De lunes todo el año* también nos puede abrir a nosotros a la compleja problemática de las relaciones intersubjetivas (sujeto-sujeto), que sólo pueden ser comprendidas dentro del marco de las relaciones objetuales (objeto-objeto), traicionándose, por tanto, la propia teoría desde dentro, anulándose paradójicamente las categorías de sujeto. Un poema central para aclarar estos razonamientos es «Melanie Klein» (p. 149), porque fue sin duda la célebre psicoanalista quien estudió –y fundó– las bases del conocimiento objetual en la infancia. Este poema, además, podría considerarse un resumen de muchos aspectos tratados en toda la obra de Morábito, pero emplazamos al lector a acudir al texto.

Hay que señalar que esa ligereza no es sólo una apariencia que hay que traspasar o trascender, sino que es más bien la base material de la que se parte. Ligereza nunca es sinónimo aquí de frivolidad, al contrario: la sensación de incomodidad, inquietud y búsqueda, de indagación interior, nos dan las claves de esta poesía como método de conocimiento. Lo explican claramente estos versos finales de un poema que comienza diciendo «No he amado bastante / las sillas», para acabar así:

He amortiguado demasiadas
cosas para verlas,

he amortiguado el brillo
creyéndolo un ornato,
y cuando me he dejado seducir
por lo más simple,
mi amor a la profundidad
me ha entorpecido.

(p. 159)

Partiendo de esta mirada poliédrica, la cámara puede enfocar donde le plazca, los estímulos externos son muchos, y esa cámara posee un sensor que la hace desplazarse por tropismos casi instintivamente, casi de forma inadvertida. Otro de los escasos intertextos que se pueden encontrar con claridad (*vid.* el «Canto del lote baldío»), y seguimos hablando del primer libro, es Jorge Manrique, padre de la elegía moderna pero también representante y heredero de cierta poesía de cancionero, último medieval o primer renacentista; mezclado, casi como pastiche, con una reminiscencia barthesiana:

Aquí las marcas son
los ríos que van a dar
al ilegible mar
que es la basura, el grado
cero de la lengua.

(p. 56)

La ligereza de los temas –una simple lata de cerveza arrugada y medio enterrada en un solar abandonado–

¡[...] ser como esta lata
de cerveza, de nuevo
hueca, de nuevo amiga,
de nuevo en relación
con mi imaginación!

(p. 57)

y de los usos que los representan, una vez más, no son casuales, y el poeta, que es un trovador posmoderno, se apega a esas cosas que no valen nada para extraerles su último hálito, empatizando con la realidad y con el mundo que le rodea, estableciendo relaciones más o menos satisfactorias con ese entorno donde el sujeto se diluye en el contacto con los objetos, donde se anula la cate-

goría 'sujeto', y sobre todo su dimensión trascendental, kantiana. El poeta hace versos de la nada, tal y como escribiera Guilhem de Peitieu: «Farai un vers de dreit nien», versos gráciles y sencillos, capaces de cantar y conmover, poesía de la vida. Y existe un sentido de divertimento que se puede observar en composiciones como «De no haber tierra y playas» (p. 43), y otras más, destacando las que buscan la interioridad de los objetos, la confrontación con los distintos puntos de vista. Y aquí vuelve, a nuestro juicio, otro punto en común con esa particular forma de narrar citada en la que nos sorprende la deriva de los hechos, lo que pueden dar de sí al acercarnos o al reflexionar sobre ellos. Es una particular forma de ver el mundo menos grave, que se pregunta por el mundo, pero que no interviene en ningún caso. El artista no canta lo que pierde porque no posee nada. Sólo lleva una guitarra y «alguien gritó que me callara / cuando empecé a tocar [...]» (p. 99). Eso sí, la seguridad de sentirse incómodo con muchas cosas, de no poseer un lugar, y la capacidad para hacer de la poesía una lección de cosas, es otra característica en la deberíamos hacer hincapié. Pero será en otra ocasión.

Concluimos señalando que se observa una intensificación de muchos de estos elementos y procedimientos en general en *Alguien de lava*, pero especialmente en la sección quinta y última, donde se adensa la poética, y varias vetas aludidas que antes habían aparecido, toman una inusitada intensidad. Se espesan y adquieren una gravedad que nunca antes habíamos notado. Del último poema, «Ventanas encendidas, mi tormento.» (p. 172) entresacamos que alguien se está enfrentando –como hecho agonal– a la escritura y a la vida de un modo cada vez más cortante, con más desenvoltura pero al mismo tiempo sin ningún miedo a indagar, sabiendo de antemano lo que se va a encontrar. Todo parece indicar que los próximos libros de Fabio Morábito irán por este camino, como esa colada que arrastra una lava espesa, que fluye lentamente y que a su paso arrasa cuanto toca**C**

Signos y segmentos

Luis Javier Moreno

Si nuestro panorama poético fuese algo menos turbio y no estuviera tan contaminado por apandamientos, falsas cautelas, prejuicios, ignorancia y otros condicionantes, este libro, *Signos y segmentos. Segunda Antología* constituiría (de cara a la galería exiguo-pública) el relevante acontecimiento que en sí es... Lo mismo da, lo es, y basta: La buena poesía, como cualquier otro elemento signado por la categoría de la calidad siempre termina (terminará) por defenderse sola.

Con el título de *Signos y segmentos* ya había publicado Jesús Fernández Palacios (La General, Granada, 1992) una antología de su obra, hace tiempo agotada, de ahí lo de *Segunda Antología.* Segunda, por serlo y porque la novedad supone un incremento de casi treinta poemas, inéditos en libro, que no pudieron incluirse en aquella edición porque no habían sido escritos.

El volumen se abre con una «Poética» del autor, en la que éste indica que prefiere «sean quienes lean y entienden» los que opinen al respecto. El poeta, en un ejemplar y modélico ejercicio de *captatio benevolentiae* enumera una serie de rasgos temáticos y formales que, en su poesía, han detectado diversos estudiosos. La obra concluye con una serie de ensayos (de varia y distinta fortuna) sobre la obra de J.F.P. donde puede el lector encontrar algunos de los rasgos a los que se alude en la «Poética». Entre poética y estudios está lo que realmente importa: los poemas.

Hace algún tiempo, en una presentación de la poesía de Fernández Palacios, dije sobre su obra que J.F.P. prefiere la enuncia-

---

Jesús Fernández Palacios, *Signos y segmentos. Segunda Antología.* Editorial Calambur, Madrid 2007.

ción a las definiciones, la duda que genera lo impreciso a lo cómodamente aceptado. El poeta se demora en el flujo de las impresiones a la espera de que un pensamiento o una emoción exijan que se los delimite y objetivice. Sus poemas (muchos de ellos, a mi modo de ver) representan inquisiciones sobre su particular historia personal, su modo de ver el mundo, la vida y las cosas... Sigo pensando lo mismo, incluso añadiría que la perspectiva que nos otorga el contemplar los treinta años de escritura que reúne esta obra ratifica mi percepción de que tanto las conjeturas como la fantasía o el ensueño libran en los versos de Fernández Palacios una dura batalla con la expresión porque su exigencia respecto al artificio es mucha, siempre ha sido mucha.

El orbe poético de J.F.P. es tan elástico como amplio y por sus distintas regiones transita el poeta, moviéndose en cuerpo y alma, de sur a norte, sin sentirse extranjero en ninguna de ellas, pues tanto en su *cielo* como en su *infierno*, el autor halla el adecuado equilibrio entre habitar y comprender. J.F.P., pese a la nula ambigüedad de sus intenciones, su material poético encuentra siempre el camino adecuado, es entonces cuando los descubrimientos no previstos dan en una curiosa devoción por los objetos y sujetos que animan su trabajo. En esta posición que yo (para entendernos) denominaría de *fronteriza* la poesía de J.F.P. se ha encontrado a sus anchas y no quisiera que la denominación *fronteriza* se entienda de otro sentido distinto al de su estricta significación: un lugar privilegiado, que por el sitio en que se ubica, permite el tránsito entre una y otras partes de esa línea imaginaria que denominamos *frontera*. La actual *Signos y segmentos* atestigua ese dominio de las posiciones partiendo de los poemas que inician la selección, unos poemas en los que el grito resuena con una energía que sacude y desentumece la catalepsia muda de la *poesía reglada*, sea cual sea el reglamento por el que se rija. Los versos finales de «Treinta monedas de pus» no dejan lugar a dudas:

Llantos histéricos Desesperación
Hermenéutica sine nómine vulgus
Pan espacial para los que desfallecen
Los gladiolos se están marchitando.

El «llanto histérico» y «los gladiolos marchitos» se diluyen en nuestra propia fiebre dejándonos con el mismo miedo que nos produce el girar de la historia y también con el convencimiento (pese a nuestra impotencia personal) de que sólo mediante la violencia podemos quedar a salvo de la violencia.

Si tuviese que establecer en una gráfica la trayectoria poética de Jesús Fernández Palacios, yo iniciaría la línea en un punto de partida siempre alto, arrancando de los poemas iniciales ya mencionados y que no decaería nunca en ninguno de los puntos de su curso, sin embargo permítaseme que exprese mi personal preferencia por el núcleo de poemas que articulan su libro *De un modo cotidiano* (Madrid 1981), obra de una extraordinaria coherencia. Puede que al señalar esta obra como cima de la poesía de Fernández Palacios esté dejándome arrastrar por mis propias preferencias particulares... Puede ser, aunque insisto en que el arranque de su obra poética debe situarse en una preponderante posición; los ya citados «Rito en la tumba del bardo», «Treinta monedas de pus» o algunos de sus *Poemas anuales*: «Mil novecientos treinta y nueve» (un poema, al mismo tiempo, de extraordinaria sencillez y complejas alusiones) o «Por la metamorfosis de la fiera», etc..; sin embargo permítaseme expresar mi admirada preferencia por poemas como «Cita», «Seguiré viviendo», «Horóscopo», «De la agonía» etc... pertenecientes al ya mencionado libro *De un modo cotidiano*.

Por el mismo tiempo en que Jesús Fernández Palacios escribe estos poemas, muchos de sus contemporáneos se debatían en juegos de estéril saturación cultural que, sin pudor, manifestaba una cierta repugnancia hacia cualquier manifestación de sinceridad poética; por eso resulta refrescante escuchar una voz (la voz de Fernández Palacios) que vuelve a decir «YO» y lo dice en su más estricto sentido literal, sin ningún tipo de subterfugios ni caretas. Una poesía que sin abandonar la realidad, la vela con la sutileza de la elusión, haciéndose más esencial, menos obvia, desprovista de algunos de los efectismos que la habrían hecho llamativa; por eso, creo yo, ni en sus momentos de mayor audacia, rompe con el referente de lo real. Fernández Palacios sabe bien que tanto lo decorativo como lo truculento dejan de ser producto único del genio y que tanto la superficie como la profundidad del discurso poéti-

co deben mostrar un mínimo equilibrio, entre lo subjetivo y la realidad, en caso contrario uno se expone a que la factura a pagar sea la del riesgo de la incertidumbre y una de las características de la escritura de Fernández Palacios, a mi modo de ver, es la de aclarar siempre, al margen del didactismo romo de los realismos elementales. En sus páginas detecto rasgos que, además de conmovernos, nos aclaran, nos iluminan, en el sentido rimbaudiano del concepto, poeta (a Rimbaud aludo) tan apreciado por el poeta Palacios.

Los poemas últimos de *Signos y segmentos. Segunda Antología* muestran un surtido de posibilidades respecto al futuro transitar poético de J.F.P.; no son textos de un libro aún organizado, pero manifiestan preocupaciones nuevas y rasgos que el poeta no había tenido antes en cuenta: formas clásicas, claridad del discurso, introducción de lo cotidiano al margen de simbolismos herméticos, etc... Los poemas finales de esta antología confirman y completan la trayectoria que J.F.P. inició en sus comienzos y que ha ido afianzando más tarde.

La poesía que se escribe en los últimos años considera, incluso depende en buena proporción, de una serie explícita de elementos narrativos articulando, en un mismo texto, lírica y narración de un modo que, ni en frecuencia ni en intensidad, se había utilizado antes de manera tan sintético. En esta estela situaría yo poemas como «He conocido a un ángel» o «Cita en Brest».

Esa fijación en un nuevo modo de realidad me gustaría aclararla (creo que le conviene a ciertos textos de J.F.P.) con una idea esclarecedora de la neofenomenología: «La realidad es actualidad y la inteligencia es actualización.» Este contraste entre actualidad y actualización me sirve muy bien para evitar simplificaciones mecanicistas, nada más... No conviene abusar de los bagajes intelectuales o de sus falsillas; Fernández Palacios sabe, como cualquier buen poeta, que la poesía es un modo de escribir y no un modo de pensar, aunque ello no suponga el que, en dosis proporcionadas, al discurso poético le deba ser ajeno el pensamiento©

Julio Ramón Ribeyro

Milagros Sánchez Arnosi

El afán que en vida tuvo Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) por pasar desapercibido, su desdén por el prestigio y la fama, así como la práctica de una escritura al margen de las celebridades del *boom*, no impidieron que este autor peruano fuera asentándose en el panorama literario como uno de los maestros indiscutibles del cuento, no en vano, él mismo se definió como «un corredor de distancias cortas». Observador de lo cotidiano, del pequeño detalle, enemigo de lo ostentoso y defensor de la sencillez, Ribeyro dejó en la brevedad y economía de estas *Prosas apátridas* una visión del mundo influida por el pesimismo político-social: «Toda revolución no soluciona los problemas sociales sino que los trasfiere de un grupo a otro»; histórico: «La historia es un juego cuyas reglas se han extraviado»; existencial: La vida es algo irracional» y personal: «Conocerse será siempre el problema de todos los hombres». De tanto escepticismo sólo se salva la literatura, el único acto de resistencia que merece la pena ante «la certeza de que no existen certezas». Para el autor de *La tentación del fracaso* escribir es «acceder a un conocimiento que nos permite aprehender una realidad que hasta el momento se nos presentaba en forma incompleta, velada, fugitiva o caótica. Muchas cosas las conocemos o comprendemos solo cuando las escribimos». Efectivamente para Ribeyro escribir es un impulso necesario tan vital que no hacerlo hubiera sido fatal.

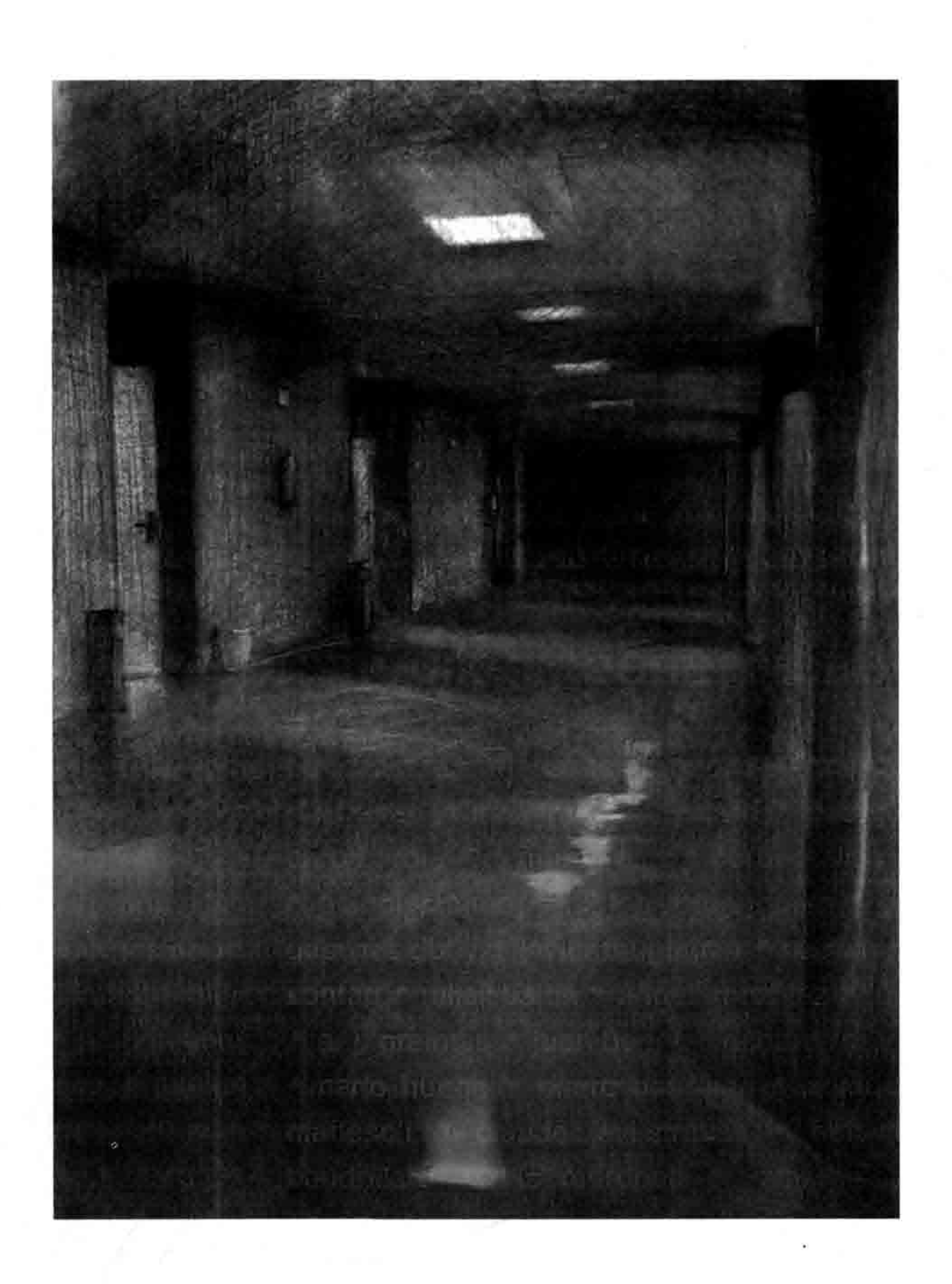
Uno de los temas recurrentes de este libro «apátrida», en el sentido de agenérico y difícil de encasillar, es, precisamente el acto creador «uno de los fenómenos más enigmáticos» y, sobre todo,

---

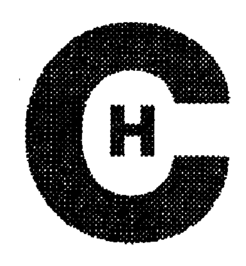
Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas,* Seix Barral, Barcelona, 2007.

la reflexión sobre el estilo, una de las mayores preocupaciones de Ribeyro. Elocuentes son sus palabras cuando sostiene: «No hay que buscar la palabra más rara. Busca solamente tu propia palabra». Escrupuloso con el lenguaje, el autor de *Solo para fumadores* condensa la expresión en una sintaxis desprovista de lo innecesario, en la que cada palabra es elegida por la fuerza exclusiva de su significado: «Construyo mis frases, palabra sobre palabra, convencido de que la escritura es sólo un punto de vista, una mirada».

El cinismo, escepticismo y hedonismo de este defensor del silencio como camino para la felicidad aparecen en estos doscientos ¿aforismos? ¿apuntes? ¿anotaciones? ¿reflexiones? Que tratan temas tan diversos como el olvido, la vejez, la enfermedad, la muerte, el amor, el sexo y, sobre todo, la literatura. Una afortunada recopilación de una de las miradas más personales y lúcidas de la narrativa latinoamericana del siglo XX ©



Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ____________________

CON RESIDENCIA EN ____________________

CALLE DE ____________________ , NUM ______

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ______

A PARTIR DEL NÚMERO, ____________________

CUYO IMPORTE DE ____________________

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

....................DE .... DE 2007

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ____________________

____

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

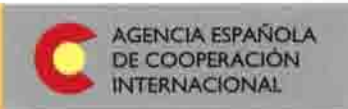
Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96



Próximamente

Autores





DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS





5 euros